Lavoro interessante quantunque
non mi dia un gli...
del Valmaggi.

F. C. M.

IL PRIMO AMORE

(Memorie di palcoscenico)

UGO VALCARENGHI

IL PRIMO AMORE

(Memorie di palcoscenico)

1900
ROUX E VIARENGO — EDITORI
TORINO.

PARTE PRIMA

—

MEMORIE DI PALCOSCENICO

I.

Abitavo allora due camerette all'ultimo piano di quella casa che ha l'ingresso sotto l'atrio del teatro Alessandro Manzoni, e scrivevo, o quanto meno, vivevo e meditavo di scrivere, il mio romanzo *Fumo e cenere;* quando, un giorno, rovistando fra vecchie carte e libri dimenticati, mi venne fatto di scorgere il manoscritto di alcune mie scene drammatiche in due atti, dal titolo: *Il primo amore.*

Eravamo, se ben ricordo, sullo scorcio del 1888.

Quelle scene drammatiche mi avevano procurato già parecchie noie; ma forse queste non erano ancora tali e tante da formare il giusto bilancio col piacere che avevo provato scrivendo.

Il giudizio datomi, o, meglio, l'impressione avuta da alcuni miei amici ai quali avevo letto il lavoro qualche anno addietro, era stata eccellente. Più tardi, munito di alcune commendatizie, mi ero recato a Torino dai capocomici

Giovanni Emanuel e Carlo Paladini. Il primo non so più che cosa mi dicesse; il secondo ascoltò con molto interesse il lavoro, ch'io gli lessi nel teatro Alfieri; poi, rivoltosi a me, mi disse con un po' di sussiego:

— Il lavoro è buono, è vivo; ma noi non possiamo rappresentarlo.

— E perchè? — chiesi un poco meravigliato per quella dichiarazione in *dolce e brusco*, che mi lasciava la bocca amara.

— Perchè lei esige troppo dai comici! Perchè per recitare codesta roba, i comici devono faticare come ossessi! Il lavoro è buono, non c'è che dire; ma *noi* dobbiamo far tutto! Dobbiamo metterci troppa parte nostra; e per ciò non possiamo rappresentarlo!

Non capivo. Cioè, una cosa soltanto capivo: che avrei dovuto ritornarmene a Milano col manoscritto.

Si noti che allora ero molto timido, e dubitavo sempre di me stesso; di guisa che, la più piccola contrarietà che mi si presentava, riguardo all'opera mia, mi lasciava subito disarmato e diffidente.

Inesperto, e ancora più, ingenuo, non tenevo conto, nè potevo tenerne, di tutte quelle circostanze, che non avevano proprio nulla a che fare coll'opera d'arte, e che, nondimeno, contribuivano a impedirle la sua libera corsa.

Più tardi ho imparato a conoscere molte cose.

Certo è che allora, quantunque molte buone ragioni mi si affollassero alle labbra, non ebbi il coraggio di insistere; e stetti muto. Vidi alcuni signori della Compagnia entrare in teatro e salir sul palcoscenico; vidi la bella testa bionda e bizzarra della Tina di Lorenzo apparire or sì or no tra le quinte (allora poteva essa contare diciotto anni); udii qualche battimano. Era l'ora della prova.

Il capocomico mi fece sdrucciolare nella mano il manoscritto.

Si provava una *pochade*.

*
* *

Dirigeva allora il teatro Alessandro Manzoni di Milano il cav. E. Lombardi.

Una mattina mi presentai a lui col manoscritto del *Primo amore*. Lo pregai di leggerlo. E poichè « vicinanza è mezza parentela » lo trattenne, riservandosi di darmi una risposta entro una quindicina di giorni. La risposta venne, puntualissima.

Una letterona, che risparmio ai lettori, anzitutto perchè non la ritrovo più, poi perchè le lettere dei capocomici e dei direttori di teatro ai giovani autori, si assomigliano tutte, e si riassumono così:

« Ho letto il suo lavoro; buone attitudini di
« autore drammatico; trovata non molto nuova;
« buoni i dialoghi; ma poca probabilità di suc-
« cesso, e molti impegni che ne rendono im-
« possibile la rappresentazione ».

Lasciai passare un po' di giorni, e ritornai dal cav. Lombardi per discutere, se non altro, con lui, su quel giudizio: *trovata non molto nuova; buoni i dialoghi, ecc.*, che mi pareva assurdo. Forse la trovata era nuova e i dialoghi andavano rifatti. Ma contrariamente a quanto potevo aspettarmi dopo quella lettera di rifiuto, il cav. Lombardi si mostrò con me di una cordialità, che mi lasciò qualche speranza. Udivo di tanto in tanto uscire dalla sua bocca la parola *ingegno,* e vedevo i suoi occhietti lucidi e furbi fissarmi con una non so qual tenera compiacenza. Finchè, alzatosi da sedere, con quel fare dignitoso, decorativo, e anche un po' burocratico, che gli era abituale, mi disse a titolo di conclusione:

— Senta. Se crede, il suo lavoro possiamo provarlo... Potremo forse darlo per una *beneficiata.* Qualche volta questi lavoretti in uno o due atti ci tornano opportuni. Se crede di lasciarmi il manoscritto...

Va *sans dire* che il manoscritto l'avevo riportato con me, e che non feci molta fatica a passarlo nelle mani del Direttore.

Recitava allora al Manzoni la Compagnia Talli, col capocomico Bacci, la signora Ida Carloni-Talli, Maria Rosa Guidantoni, Carlo Rosaspina, il Campioni, ecc., ecc.

Il cav. Lombardi prese il manoscritto, lo scorse ancora un poco in fretta, poi soggiunse:

— Potremo darlo, forse, per la serata di Rosaspina.

— Benissimo! — diss'io, che gongolavo dalla gioia e non sapevo a quale suicidio andavo incontro affidando il lavoro per una beneficiata. — E quando sarà questa serata?

— Fra una ventina di giorni — disse il Direttore guardando il calendario.

— E le prove? Quando si incominceranno le prove?

— Le prove? Oh, Dio! le prove per questo lavoretto si riducono a ben poca cosa! Son due atti; con tre o quattro prove si allestisce. Adesso intanto non possiamo provarlo... Abbiamo da studiare tre o quattro lavori di polso in quattro o cinque atti (qui il Direttore sciorinò il titolo di alcune *pochades*) poi verrà la volta del suo *Primo amore.* Lei faccia così: si lasci vedere da me due o tre giorni prima della rappresentazione.

E mi stese la mano col fare di chi ha molte faccende.

Avrei voluto parlargli anche dei patti, del

compenso pecuniario, che mi era dovuto per la rappresentazione di quel mio lavoro. Ma non ne ebbi il coraggio. Al postutto, sapevo che *i decimi* mi spettavano di diritto.

Mi allontanai col cuore stretto come in una morsa.

— Due o tre giorni di prove! — pensai — mettiamo quattro, via! Anche provando due volte al giorno, sono due atti, il lavoro si proverebbe non più di quattro volte! Ma è possibile? A meno che i comici non facciano miracoli!

Speravo.

La fede rende ottimisti.

*
* *

Siamo alle prove.

Ma qui mi è necessaria una parentesi.

Bisogna sapere che prima che il manoscritto passasse nelle mani del Direttore, e poi da queste in quelle del capocomico, aveva già subìto parecchie mutilazioni. Marco Praga, che allora era in voga di sceneggiatore esperto, m'aveva consigliato di toglìervi molte cose, che per lui erano fronzoli, e che per me significavano sfumature.

Quella benedetta psicologia, per il palcoscenico, era un po' ostica a trattarsi. Bisognava che le battute fossero chiare, stringate, precise,

sintetiche, perchè i caratteri balzazzero fuori scolpiti come nel bronzo. Per tal modo il lavoro era diventato di una magrezza insopportabile. Immaginarsi poi che cosa ne fecero i comici alla prima prova, incalzati dalla fretta, impauriti dalle difficoltà, male disposti dalla indifferenza!

Intiere battute, intieri dialoghi, intiere scene furono levate via di sana pianta, come ingombri. E ogni taglio praticato con tanta audace sicurezza da quei carnefici, era uno strappo sanguinoso dell'anima mia. Solo la Maria Rosa Guidantoni, poveretta, protestava di tanto in tanto contro quelle falciature arbitrarie, che compromettevano l'unità del lavoro: e quelle proteste erano causa di contrasti fra i comici: contrasti che degeneravano spesso in veri pandemonii. Più di una volta il capocomico Bacci minacciò di rinunziare alla recita, e più di una volta io fui tentato di ritirare il copione. Se non che (gli artisti da teatro sono quasi sempre superstiziosi, e la Guidantoni lo era più di tutti) qualcuno saltò su a dire che il lavoro avrebbe ottenuto un grande successo in virtù appunto di quei contrasti che suscitava alle prove. — Diffidare sempre — diceva qualcuno — di quelle commedie che alle prove corrono via senza sollevare rumori e discussioni: per quelle commedie è senz'altro riservato il capitombolo! Dunque, speravo. Diventavo anch'io supersti-

zioso. I comici si trovavano a corpo a corpo con un organismo vitale un poco esotico, un po' duro pei loro denti avvezzi ai manicaretti della scuola francese, e parevano invasi dalla mania di scarnificarlo.

Scarnificate!

*
* *

Era la sera fatale.

Si recitava, prima della mia, non so quale commedia in un atto, con grande apparato di tappeti, di specchiere, di candelabri, di servitori in livrea. Il pubblico aveva riso e si era divertito abbastanza. Il *Primo amore* non richiedeva un grande allestimento scenico, ma questo voleva essere accurato e preciso. Una cameretta discretamente ammobigliata, un pianoforte, un letto, un divano, un tavolino da lavoro, e poche sedie. Ma le cose erano state fatte così all'impazzata, da rendere inevitabile qualche accidente.

E l'accidente non mancò. Pochi minuti dopo ch'era alzata la tela, al principio del dialogo fra Ada e la signora Placida (Ida Carloni-Talli e Maria Rosa Guidantoni) un panneggiamento, o per meglio dire, una quinta, o qualche cosa di simile, staccandosi dal luogo dov'era collocata a casaccio, cade proprio addosso alla signora Placida e le colpisce una mano; di guisa che la

povera attrice è costretta a gettare un grido di spavento e di dolore cui l'autore non fa cenno nel manoscritto; e il pubblico della platea, della galleria e dei palchi — sempre avido di commozioni — fa eco a quel grido con un urlo di ilarità prolungata e selvaggia. Il male cagionato dalla ferita alla mano mozza le parole in bocca alla signora Placida, la quale, dimentica ormai della sua parte, allibisce e saltarella come una trottola. I mormorii e le risa continuano per un pezzo, le *beccate* e i lazzi non mancano; ma, in complesso, si ristabilisce una quiete relativa. Gli attori non sanno la parte, e, costretti ad aspettare l'imbeccata dal suggeritore, recitano con una lentezza che fa morire d'inedia. Qualche volta, per non perdere il filo, inventano frasi e periodi per loro conto. Ma fino a qui, poco male. Il primo atto passa quasi inosservato. Io me ne stavo dietro le quinte, e non sapevo più raccapezzarmi. Il pubblico, quel pubblico che in parte mi conosceva come romanziere, e al quale mi presentavo per la prima volta come autore drammatico, doveva giudicarmi. Il *Primo amore* era una specie di seguito al mio romanzo: *Le confessioni di Andrea,* nel quale il pubblico e la critica avevano rilevata una personalità. Nel *Primo amore* questa personalità veniva in parte sfalsata, mutilata. Non ero io che mi presentavo al pubblico, era un altro.

Malgrado ciò, il carattere della signora Placida risultava evidente, artisticamente perfetto, proprio qual'era nell'intenzione dell'autore; poichè Maria Rosa Guidantoni, malgrado le incertezze della prima recita, lo incarnava magnificamente. Gli altri avevano compreso poco. Il Rosaspina (Paolo) dette poche battute, aveva affidata l'amante (Ada) alla custodia della signora Placida: poi se n'era andato. Il Campioni (Luciano) mentre avrebbe dovuto rappresentare un tipo di *retore* seduttore, tutto moderno, anzi *fin de siècle*, era invece un arcadico amoroso, antiquato e impomatato, degno della vetrina di un parrucchiere. Finalmente la tela calò sul primo atto: e io sgusciai dalle quinte e corsi fuori dal teatro a prender aria. Nel secondo atto la scena rimaneva tale e quale, e in quel frattempo non c'era bisogno di me. Ma quando giunsi al cafferino del teatro, il Rosaspina mi venne incontro tutto rosso, sudato e scalmanato (egli era allora convalescente di una grave malattia) e mi chiese agitatissimo:

— Com'è andato il primo atto?

— Sotto silenzio.

— Benissimo! allora ci penso io! Ho detto che se il primo atto *passava liscio*, ne facevo fuori un successo. Vedrà!

Gli corsi dietro.

***

Chi non ha provato le atroci torture cui è condannato un povero autore, il quale si trovi per la prima volta dietro le quinte di un palcoscenico e oda recitare una commedia che non è la sua, mentre il cartellone di fuori reca il suo nome, non conosce una delle più grandi commozioni della vita. Di mio non c'era che l'azione, il fatto; il resto era mutato, inventato; non sempre, perchè talora intiere frasi balzavano fuori tali e quali com'erano nel manoscritto; ma prima, ahi, prima, s'udivano pronunciate dal suggeritore, così forte, che, per quanto attutite dalla distanza, era impossibile che il pubblico non le percepisse. E la scena procedeva lenta, a sbalzi, a impeti, così diversa da come l'avevo immaginata, che quasi mi avrebbe strappato un grido di indignazione, se uno scoppio fragoroso di applausi non avesse risuonato nella sala come una grandinata. Mi pareva di impazzire. Ada era caduta a terra, ginocchioni, piangeva. Paolo, ingannato, le aveva gettato sul viso l'insulto: « Hai lasciato entrare quell'uomo in questa camera!..... Bugiarda!..... Sgualdrina!..... Levati di qua! Mi fai schifo!..... »

La Carloni piangeva benissimo.

***

Quando vennero a chiamarmi per condurmi alla ribalta a ringraziare il pubblico, non sapevo più in che mondo mi fossi. I battimani continuavano ancora a sipario calato, ma non così serrati e entusiastici da invogliarmi ad uscire. A poco a poco si spensero.

— Ha veduto che tutti sapevano a meraviglia la loro parte? — disse il capocomico Bacci avvicinandosi a me.

— Nessuno la sapeva! — risposi asciutto asciutto.

Non l'avessi mai detto!

Virginio Talli balzò in mezzo al palcoscenico e mi si piantò davanti, col cappello cacciato indietro, le braccia conserte, in atto di sfida; e aspirando alcune consonanti, con accento di toscana impertinenza, mi vibrò queste parole:

— E chi permette a lei di asserire che nessuno sapeva la parte? Lei è un hontadino!

— E lei è un mascalzone! — risposi semplicemente.

Ne nacque un tafferuglio, senza atti volgari. Intervenne il capocomico; intervennero gli attori; qualche giornalista fece capolino fra le quinte.

Lo scandalo mi dispiaceva. Comparve il ca-

valier Lombardi, severo e dignitoso nella gravità del cappello a cilindro e del nero stifelius: egli veniva a constatare il successo, a congratularsi con me, a confermare la replica per l'indomani. Ma il capocomico Bacci e il Talli si opposero, e dissero ad una sola voce:

— Questa commedia non si replicherà mai più!

Rimasi esterrefatto. Qualcuno mi aveva tirato per una falda della *rédingote*. Mi voltai. Era la Guidantoni:

— Non insistete, Valcarenghi — mi disse sottovoce, tutta concitata — sarebbe inutile! Venite giù al *cafferino*, vi debbo dire molte cose!

Non so più, veramente, che cosa la Guidantoni mi rivelasse più tardi al cafferino. So che mi disse che avrebbe lasciata quella Compagnia, perchè non ci poteva vivere; e tante altre cose, che più non ricordo. Questo so con precisione, ch'ella non era veramente la persona colla quale avrei dovuto abboccarmi in quel momento per ottenere che la commedia si ripetesse; tant'è vero, ch'io lasciai subito l'attrice per rientrare in teatro.

Ma i cartelloni stampati annunciavano già la recita per l'indomani: *Il deputato di Bombignac.*

*
* *

L'indomani mi fu recapitata una lettera; diceva:

« Egregio Valcarenghi,

« Le mie più vive congratulazioni per il vostro
« potente lavoro. Io sento che sarei capace di
« interpretare la parte di Ada molto meglio che
« non la signora Ida Carloni-Talli.

« *Sua devot.ma*

« GEMMA FERRUGGIA ».

II.

La polemica mi guizzava già nelle vene, quando dalle tranquille solitudini di via Vivaio tracciavo il programma che doveva essere di guida alla battagliera *Cronaca d'Arte.*

Un primo articolo « *Strozzini!* » [1] (a proposito di una nuova commedia di Edoardo Calandra, rappresentata e sciupata al Manzoni in condizioni quasi identiche della mia), era tutta una sfuriata contro i comici, i capocomici, i direttori di teatro. In esso non risparmiavo neppure la critica e il pubblico, quantunque per mio conto non avessi ragione di lagnarmi nè dell'una nè dell'altro.

Quei pochi articoli che avevo letti a proposito del *Primo amore* sui giornali cittadini, erano favorevoli, e l'impressione lasciata nel pubblico (ahi quanto ingiustamente calunniato!) era stata tale da invogliare più di una persona a richiedermi:

— Perchè non s'è più dato il *Primo amore*?

A questa domanda io non sapevo davvero che cosa rispondere. — Avrei dovuto dire troppe

---

(1) Vedi Parte II, *Polemica.*

cose, che non conoscevo, o forse non era ancor giunto il momento di dirle.

Ma l'articolo « *Strozzini!* » terminava con questa specie di querimonia:

« Certo è che in Italia l'artista onesto che
« tenta per la prima volta il teatro, oltre ad
« essere vittima di un terribile contrasto tra
« le proprie intenzioni e quelle del pubblico
« della prima sera, si trova impigliato in tante
« trappolerie e soprusi, ed è costretto ad aprire
« bene gli occhi e le orecchie, e a digrignare
« i denti come cane ringhioso; così che il ri-
« sultato morale che ne deriva, è un pessimismo
« poco dissimile da quello che pervade un
« uomo, anche mediocremente osservatore, dopo
« una diecina d'anni di vita. Nè vi è ombra
« di esagerazione in quanto abbiamo detto sin
« qui. Di certi fatti, di certe palpitanti qui-
« stioni che interessano direttamente e viva-
« mente gli artisti, di certe miserie e dolori che
« affliggono il nostro teatro, e in generale le
« condizioni attuali dell'arte, non mancheremo
« di occuparci sinceramente e appassionata-
« mente, apportando, quando occorra, docu-
« menti e dati che possano condurre ad un mi-
« glioramento, ad una qualche riforma reden-
« trice, quale potrebbe essere, ad esempio, quella
« di un *teatro libero*.

« Ma di ciò parleremo un'altra volta ».

Non so perchè mi venisse fatto di scrivere le parole *teatro libero,* e di sottolinearle, mentre, non solo io non pensavo affatto ad un *teatro libero*, e tanto meno ad un *teatro libero* sul genere di quello fondato dall'Antoine, e sul modello dei teatri liberi di Berlino e di Parigi; ma nella mia cultura di allora non entrava nemmeno alcuna nozione sull'argomento. Solo ne avevo udito parlare vagamente. Ma certo, quando scrissi e sottolineai quelle parole, lo feci soltanto per secondare un bisogno dell'anima, un istinto di libertà, che mi proveniva dall'aver visto inceppata l'opera mia e quella degli altri: e avevo scritto *libero,* con quell'ansia sincera con cui una persona, che rimanga per tanto tempo al *buio,* pronunzierebbe la parola *luce.*

Tant'è vero che, nè da me, nè dai miei colleghi di lavoro, per un gran pezzo di *teatro libero* non s'è parlato.

La cosa, o meglio, l'avvenimento, il tentativo di un *teatro libero in Italia,* nacque e si svolse a mia insaputa, in seno al giornale, pressapoco come ora andrò raccontando.

Poichè la signorina Gemma Ferruggia (allora essa era ancora signorina) mi aveva indirizzato quella letterina cortese, dopo la rappresentazione del *Primo amore,* io ebbi occasione di ringraziarla e di riparlarne; tanto più che essa era una gentile e assidua collaboratrice del mio

giornale, e non mancavano le occasioni per discorrere d'arte e di letteratura.

E poichè eravamo in inverno (1890-1891) e le serate erano lunghe, e non sempre conveniva passarle in teatro, così, a qualcuno di noi era nato il pensiero di riprovar quelle scene *in famiglia*, a titolo di passatempo geniale, e senza veruna intenzione di dare spettacolo in pubblico. La Ferruggia aveva stretta da tempo amicizia colla Guidantoni, un'amicizia viva, piena di effusione femminile e artistica; e la Guidantoni, non so perchè, s'era sciolta allora allora dalla Compagnia, e perciò aveva molto tempo disponibile. Essa lo occupava con alcune conferenze, le quali, poveretta, non sempre le procuravano il necessario per vivere; e volava da Milano a Torino, da Torino a Venezia, colla disinvolta perspicacia di un uomo.

Essa fu sempre artista e giammai fortunata.

Dopo quanto ho detto, era quindi naturale che la Guidantoni presiedesse alle nostre esercitazioni filodrammatiche. Essa ne era divenuta, anzi, in un batter d'occhio, la patrona. La sua autorità, la sua perizia della scena, e quel senso fine di critica, che non era scompagnato mai da una piacevole arguzia confinante colla bizzarria, ci riuscivano gradevolissimi.

Luigi Illica, al quale avevo tenuto parola delle progettate accademie, mi fece conoscere

un dilettante il quale, già provato più volte al fuoco della ribalta, mostrava, nella recitazione, intendimenti moderni.

Si chiamava Giorgio Moro.

Lo trovai tutto occupato nel suo commercio, poichè da diversi anni non toccava più le tavole di un palcoscenico. Egli certo non pensava che qualcuno sarebbe andato a distoglierlo, anche solo per un momento, dalle sue proficue speculazioni per ritornare agli antichi amori. Fatto sta, che non durò molta fatica ad unirsi alla nostra brigatella.

Eravamo al completo. La Guidantoni rimaneva la signora Placida, la Ferruggia era Ada, Giorgio Moro faceva la parte di Paolo, quella di Luciano l'avrei recitata io stesso. Si provò qualche poco in casa di Gemma Ferruggia, poi in quella di Carlino Chiesa; ma quale migliore rifugio della nostra piccola redazione in via Guastalla al n. 9, al piano terreno, dove si cucinava ogni settimana il giornale, e si era fatto un vero focolaio di giovani ingegni? Le cose sarebbero rimaste fra noi, e non avrebbero sconfinato in quella vasta e feroce polemica per cui, se non sono rimasto schiacciato, ho dato però tante ragioni a' miei nemici per dilaniarmi.

Qualcuno aveva detto:

— Oh! perchè non andiamo a provare al Teatro dei Filodrammatici?

*
* *

Il n. 25 (anno I) della *Cronaca d'Arte* recava sulla copertina questo avviso:

IL TEATRO LIBERO
della Cronaca d'Arte

« In uno dei primi numeri della *Cronaca d'Arte* abbiamo accennato alla possibilità di istituire anche in Italia un *teatro libero*, che valesse a sottrarre gli autori alle esigenze dei capocomici, ed a tutti quegl'interessi che troppe volte si oppongono alle audaci manifestazioni dell'arte.

« L'idea, in questo frattempo, è andata rinforzandosi, tanto che fra qualche settimana potrà dirsi, se non un fatto compiuto, giunta però a quello stadio di maturità, da poter tentare una prova. Oggi ne diamo il semplice annunzio, riservandoci di esporre nel prossimo numero il programma particolareggiato per una prima recita, il titolo dei lavori che si daranno, e il nome degli attori.

« Lo spettacolo che stiamo preparando, lo ripetiamo, non sarà che una prova: dall'esito giudicheremo dell'utilità e della possibilità di una tale istituzione artistica.

« Crediamo doveroso aggiungere che agli azionisti e agli associati della *Cronaca d'Arte* verranno fatte speciali facilitazioni per l'ingresso in teatro ».

La Cronaca d'Arte.

*
* *

E in uno dei numeri successivi, dopo il medesimo avviso, leggevasi ancora sulla copertina: « *La sera di sabato*, 20 corrente, alle ore 8.30, al Teatro dell'Accademia dei Filodrammatici, avrà luogo la prima recita colla quale la *Cronaca d'Arte* preludia all'istituzione di un *teatro libero in Italia* ».

E più sotto:

Programma.

« *Il primo amore* — scene drammatiche in 2 atti, di Ugo Valcarenghi. — Vi agiranno: Maria Rosa Guidantoni, Gemma Ferruggia, Ugo Valcarenghi, Giorgio Moro. — *Come allora!...* — monologo di Gemma Ferruggia, detto dall'autrice.

« Seguirà lo scherzo: *La Duse e il Ferravilla.*

« I prezzi della serata sono i seguenti: ingresso, Una lira —. Sedie comuni, L. 2 (oltre l'ingresso). — Poltroncine, L. 4 (oltre l'ingresso). — Palchi di prima fila, L. 15. – Palchi di seconda fila, L. 10.

« Condizioni speciali per gli azionisti e per gli abbonati della *Cronaca d'Arte:* nessun ribasso vien fatto loro per il solo biglietto d'ingresso e pei palchi: sedie comuni, L. 2 (compreso l'ingresso). — Poltroncine L. 3 (compreso l'ingresso).

« Le prenotazioni si ricevono da oggi presso l'Amministrazione della *Cronaca d'Arte:* in via Guastalla, 9, Milano ».

*
* *

La sera si avvicinava. Le assidue prove fatte in teatro davano risultati abbastanza soddisfacenti. La notizia, propagatasi in un baleno per la città, in tutta Italia, ad anche all'estero, aveva dato la stura ad ogni specie di commenti e di polemiche.

Un articolo comparso sul nostro giornale, col titolo: *Per il teatro libero in Italia* (1) sollevò una infinità di discussioni, specialmente nella classe dei comici e delle Compagnie drammatiche. L'*Arte drammatica* — organo ufficiale degli artisti comici — diretta da Iginio Polese Santernecchi, uscì con una sequela di invettive contro di noi e contro la nostra iniziativa: diceva essa, fra l'altro, ch'eravamo stati impolitici a prendercela coi comici, i quali, poveretti, fanno il dover loro. Rispondemmo all'*Arte drammatica* e a tutti quanti per un ingiustificato timore di concorrenza si atteggiavano ad osteggiatori, con un articolo alquanto vibrato: *Artisti comici* (2). Si temeva, infine, che il *teatro libero* dovesse far chiudere tutti gli altri teatri, e ci vedevano un po' di mal'occhio. Intanto una fio-

(1) Vedi Parte II, *Polemica*.
(2) Id. id.

ritura di articoli apparivano nel nostro giornale a corroborare la nostra idea e il nostro programma. Ernesto Gagliardi scriveva sui *Teatri liberi di Berlino* (1), Tullio Fornioni, sul *Teatro libero esotico* (2), C. Combi, *Contro il teatro libero* (3).

E la discussione era libera più del teatro.

Il giorno prima di quello fissato per la recita, dopo che già erano pubblicati i manifesti e apparso l'annuncio nei giornali cittadini, la Guidantoni venne a trovarmi in redazione, e mi diè questa notizia:

— Sapete, Valcarenghi? domani sera io non recito.

— Come, non recitate! — diss'io, allibito — e perchè?

— Perchè si dice un gran male di me, di voi, e di tutta la Compagnia! Se sapeste che pettegolezzo! Si dice ch'è una vendetta ch'io faccio contro i comici!

— E voi siete tanto ingenua da lasciarvi sopraffare da tutte queste chiacchiere? Ma lasciate che sbraitino! Quando saranno stufi, taceranno!

Ma la provata attrice aveva già preparato

---

(1) Vedi Parte II, *Polemica*.
(2) Id. id.
(3) Id. id.

il suo tiro a secco, e soggiunse colla sua consueta arguzia maliziosa:

— Sentite, Valcarenghi: io recito...

— Ah!...

— ... Ma ad una condizione.

— Quale?

— Che mi scriviate un prologo.

Anche questa. Un prologo. Non era piccola impresa scrivere un prologo e studiarlo in quel breve spazio di tempo. Soggiunsi:

— L'avrete.

— Quando?

— Domattina. Lo scriverò questa notte.

Lo scrissi.

*
* *

L'indomani si doveva provare tutto il giorno. Il *Primo amore* s'era provato ormai una quarantina di volte. La Ferruggia mormorava da sola a sola il suo *Come allora!...* La Guidantoni masticava il prologo.

Ma quello che lasciava molto a desiderare era lo scherzo: *La Duse e il Ferravilla*, che s'era provato soltanto un paio di volte, per sollazzo, in casa di Carlino Chiesa.

Questi era uno degli attori: egli doveva imitare il Ferravilla, e lo imitava infatti molto

bene. Ma sin dal giorno innanzi il buon Carlino non s'era visto.

Qualcuno diceva che fosse andato in Svizzera. Un bel paese, la Svizzera!

Fatto sta, che non ci fu dato di rintracciarlo da nessuna parte, e che (erano le quattro pomeridiane) ci trovammo tutti nel bivio — bivio tremendo! — o di sospendere la recita per *indisposizione* d'uno degli attori, o di sostituire il buon Carlino con un altro Ferravilla improvvisato. Ma dove trovarlo? E come? Con quella fretta che avevamo addosso! Se non che, a qualcuno di noi venne in mente di scritturare lì sui due piedi il Ferravilla vero, proprio lui, il cavaliere Edoardo Ferravilla in pelle, carne e ossa. E andammo a cercarlo. Andammo io, la Guidantoni, la Ferruggia, e credo venisse anche Giorgio Moro. Abitava allora il Ferravilla, e credo vi abiti anche adesso, al vicolo San Fedele. Era in casa. La Guidantoni (poichè io ero un poco sopraffatto dal grave incidente, e avevo perduto la parola) gli fece il discorso d'occasione; e il Ferravilla ripeteva a tratto tratto un poco indeciso: — Ma bisognerebbe che ci fosse la Duse! Ma bisognerebbe che ci fosse la Duse! — Allora Gemma Ferruggia si diede ad imitare nella voce, nei gesti, la Duse, con tale artistica evidenza, che l'illustre Edoardo ne rimase perfettamente illuso e mera-

vigliato; e già stava per cedere a quelle grazie seduttrici, quando una donna, una signora, una bella signora dal portamento maestoso, comparve sulla soglia del salotto.

Era Emma Ivon.

Scambiati gli abituali complimenti (la psicologia non mi giova in questo punto) Emma Ivon fece una lunga parlata per mostrare al Ferravilla come la cosa non fosse conveniente, che lui, proprio lui, il Ferravilla, dovesse recitare con lei, proprio con lei, che non era la Duse. Oh! se ci fosse la Duse vera, allora sarebbe stato un altro paio di maniche! si trattava di uno scherzo, e lo scherzo doveva essere completo!... Bisognava dunque rinunziare!... per questa volta!...

Ce ne andammo costernati.

In galleria ci imbattemmo nel mio segretario.

Ah! povero me! non ho ancora presentato il mio segretario! Un bel tipo! un tipo curioso, allegro, sincero, burlone! Egli arrivava sempre in tempo per togliermi da qualche grave imbarazzo, e ci metteva tutti di buon umore. Vedete un po' che razza di giuochi fa la gratitudine!

Non ricordo più neppure il suo nome! Lo chiameremo dunque sempre il *mio segretario*. Ci vede tutti e quattro sulla piazza del Duomo come cani randagi (signore, *pardon*!) e ci viene incontro col cappello in mano e con quel fare allegro e geniale che avrebbe dato speranza anche a un morto; e io gli dico a bruciapelo:

— Non avrebbe un Ferravilla?

— Ma..., e Carlino?

— Non c'è; e nessuno sa precisamente dove si trovi.

— Maledizione!

— Siamo stati dal Ferravilla vero, ma non vuol recitare!

— Sacripante! — disse il mio segretario. Poscia battendosi la fronte col palmo della mano: — Forse l'ho io! Aspetti! Conosco una persona che conosce un'altra, la quale a sua volta conosce un Ferravilla! Aspetti! Loro si fermino in galleria un momento, io vado e torno subito.

— Prenda una carrozza!

— Benissimo!

Lo aspettammo sotto l'arco mengoniano. Ritornò poco dopo colla carrozza, e ci gridò da lungi:

— A Porta Ticinese!

***

Scarrozzammo fino a Porta Ticinese; la Guidantoni, la Ferruggia, io, Giorgio Moro, e il segretario a cassetta.

Imbruniva. Ci fermammo.

Il mio segretario parlò con una persona, la quale alla sua volta parlò con un'altra; e finalmente vidi sbucar fuori, non so da qual parte, un coso nero, lungo lungo, un vero *Tecoppa.*

Era un fabbro ferraio.

Gli dissi:

— Voi imitate il Ferravilla?

— Sì.

— Dove avete recitato?

— Qui, tra noi, in casa, nei circoli...

— Volete guadagnare una diecina di lire recitando questa sera al Filodrammatici?

— Perchè no?

— Qual'è il tipo ferravilliano che sapete far meglio?

— El Tecoppa.

— Benissimo! Trovatevi questa sera alle otto in teatro, truccato come meglio sapete!

Tecoppa chinò il capo senza parlare.

Salvi!

III.

Verso le 8 il teatro dell' Accademia dei Filodrammatici era ancora quasi vuoto; ma come accade sempre nelle serate eccezionali, in meno di mezz'ora fu pieno zeppo di gente.

Al camerino del teatro furono affissi successivamente i cartelli: *Esauriti i palchi, esaurite le poltroncine, esaurito tutto*. Un pubblico strano, per nulla affatto omogeneo, eccessivamente intellettuale e pretenziosamente artistico, composto per la maggior parte di artisti, di letterati, di comici, di pittori, di scultori, di musicisti, di giornalisti, di critici, di curiosi. I palchi erano quasi esclusivamente affittati alle Compagnie comiche e drammatiche.

Non una delle Compagnie residenti in Milano mancava quella sera in teatro; e alcuni rappresentanti erano venuti anche di fuori. C'erano i corrispondenti dei principali giornali italiani ed esteri: la stampa e la critica cittadina vi erano largamente rappresentate. La maggior parte degli associati e dei lettori della *Cronaca d'arte*, quelli che non erano giunti in tempo ad acca-

parrarsi una poltroncina, occupavano le gallerie; e di fuori, sulla strada, all'ingresso del teatro, la vendita del giornale era stata affidata a due bravi strilloni. Nella sala il giornale si vendeva alla pari colla birra, le gazose, i rinfreschi. Era, si può dire, una curiosa beneficiata.

L'orchestra strimpellò il solito motivetto; poi la Guidantoni, truccata da signora Placida, passò alla ribalta, e fu salutata da applausi. Sedutasi comodamente, recitò a sipario calato il suo prologo. Era uno schiaffo atroce: la polemica si rivelava tutta in quel momento solenne. La Guidantoni, la decana delle caratteriste, la così detta *madre nobile*, l'attrice insigne, provetta, che aveva passate ad una ad una quasi tutte le migliori Compagnie comico-drammatiche d'Italia, gettava ora in faccia a quelle stesse Compagnie, a quegli stessi comici, ai direttori di teatro, in bella forma, con fare spigliato, con immagini allegoriche, tutte le loro colpe, tutti i loro difetti; e graziosamente, argutamente, fra una carezza e una tiratina d'orecchi, raccomandava l'indulgenza al buon pubblico, e nello stesso tempo lo ammoniva, come una buona nonna ammonisce e accarezza il proprio nipotino ostinato e ribelle. La signora Placida, quella stessa signora Placida che i comici al teatro Manzoni avevano ferita, poi uccisa, risorgeva dal sepolcro e si ripresentava al pubblico,

forse a quel medesimo pubblico, che non aveva tardato a riconoscerla. Essa era vestita pressapoco come allora, di nero, con un gran colletto alla marinara, e una cravattona di pizzo bianco.

Solamente, aveva dimenticata la cuffia, quella cuffia ch'era prescritta nel copione, e che al Manzoni le aveva dato proprio l'aria di una di quelle vecchiette che si trovano spesso ad affittare camere ammobigliate. Per tal modo, senza cuffia, e con un po' più di belletto, essa pareva... non solamente risorta, ma anche... ringiovanita. Infatti aveva la voce un po' baldanzosa, e parlava con una spigliatezza anche eccessiva, che le proveniva forse dall'eccitamento di quella prova arrischiata, e dalla novità della situazione. Come mai era risorta? Era essa morta per davvero? Come mai si trovava lì ora, di fronte, a discorrere coi comici e col pubblico?

Tutto questo era detto in quel prologo del quale non mi fu dato mai di rintracciare il manoscritto, che forse andò travolto e perduto. Che se un giorno mi sarà dato ritrovarlo, potrà servire di giunta a una ristampa di queste memorie.

Quel prologo, che avevo scritto nella notte, senza avere il tempo necessario per limarlo e per correggerlo, dava vita a un nuovo personaggio, dirò così, d'occasione. Questo personaggio risultava dalla fusione completa, artisticamente

indovinata e perfetta, di due elementi psichici, caratteristicamente omogenei: il primo apparteneva alla signora Placida, creatura dell'arte, l'altro alla Guidantoni, l' attrice in carne e ossa. Dalla fusione di queste due individualità risultava il personaggio del prologo; in guisa che l'una e l'altra individualità parlavano e si movevano a volta a volta, talora disgiunte, talora insieme, e fuse in una sola persona, in virtù di un segreto meccanismo che apparteneva all'autore. La signora Placida non era morta, era solamente dimenticata, sfiduciata, e viveva sola, occulta, lontana dal mondo, che le era stato avverso. Un giorno sente bussare all'uscio della sua camera, si risveglia:

— Chi è?

— Sono l'Arte.

E il dialogo prosegue subito animato, pieno di effusione e d'entusiasmo.

La signora Placida racconta le sue peripezie, l'Arte la rincora colle sue illusioni e colle sue speranze.

Ed ella, confortata da quel nuovo soffio di poesia, ritorna a poco a poco alla fede, alla vita, all'antico amore.

Il prologo, un po' lunghetto, fu salutato da applausi.

*
* *

Stavo in camerino compiendo la mia *toilette* di conquistatore, in lucido cilindro, i baffi tirati a punta, il garofano all'occhiello, la pieghevole canna nelle mani, quando il buttafuori, ch'era poi il *mio segretario*, mi gridò alle spalle:

— Luciano!

Luciano era pronto.

E. A. Butti, il quale m'aveva assistito — collaboratore fedele — fino a quel momento, e mi aveva prestato il soprabito, un soprabito chiaro, foggiato all'ultima moda, mi sollevò il bavero per darmi — diceva — quell'aria di disinvolta trascuratezza, che s'accordava colla circostanza.

Non so se quest'ultimo tocco fosse veramente il più artistico; ma so che al mio primo apparire sul palcoscenico, fui salutato da un lieve mormorio accompagnato da qualche sonora risata.

Il ridicolo!

Poi le risa e i lazzi continuarono ad ogni mia frase, ad ogni mia mossa, fino alla fine.

Quando calò il sipario sul primo atto, le discussioni, i commenti furono animatissimi. Qualcuno diceva ch'ero stato troppo audace; qualche altro, invece, che avevo avuto un coraggio

straordinario; qualche altro ancora mi faceva la grazia della prima prova, e soggiungeva che il pànico — naturalissimo in quel momento, poichè mi presentavo al pubblico sotto la triplice veste di autore, attore e riformatore — aveva paralizzato ogni mia azione.

Qualche altro ancora — più ottimista — soggiungeva che — poichè nel secondo atto non avevo da recitare alcuna parte — la battaglia era vinta. Io, invece, temevo assai dell'ultima parte del programma: *La Duse e il Ferravilla.* Ma intanto, sul palcoscenico, nei camerini, era una invasione di curiosi che andavano a congratularsi con Giorgio Moro, colla Guidantoni, e con la prima donna.

E. A. Butti, il quale non poteva congratularsi nè meco nè seco, mi passò accanto guardando il suo soprabito, e mi disse a bruciapelo, quasi in tono di rimprovero: — Io avevo creduto che all'ultimo momento lei si sarebbe fatto sostituire!

Io, invece, ero calmissimo.

In un palchetto di prima fila c'erano gli stessi comici, che avevano recitato il lavoro al Manzoni.

L'attore Campioni, l'amoroso che allora aveva sostenuto la parte di Luciano, in quella sera non doveva invidiarmi.

Ma io non pensavo al Campioni.

*
* *

Eravamo al secondo atto.

Il fermento che il primo atto aveva suscitato nella sala, era grande, indescrivibile. Giammai rappresentazione arrischiata aveva lasciato uno strascico uguale di discussioni, di battibecchi, di malumori, di dicerie, di proteste. Si ciarlava, si rideva, si urlava ancora come in piazza; si rievocavano aneddoti, si rifacevano scene, si riproducevano gli atteggiamenti di quell'attore disgraziato, che in quel momento ero io. La Guidantoni, nel prologo, aveva chiesto grazia al pubblico per quell'attore di cui la pronunzia era difettosa un po' della *r* a somiglianza della pronunzia francese. Il pubblico, non s'era accorto di questo mio difetto reale, ma ne aveva trovati e ne creava ben altri reali e immaginari. I nemici, poi, gli eterni consci ed inconsci nemici, non avevano trovato mai prima d'allora una migliore occasione per farsi buon sangue! Gli amici, gli amici veri (ohimè! sono così pochi) forse mi compiangevano. Ma io preferisco il ridicolo alla compassione.

All'alzarsi della tela si fece un gran silenzio. Io non c'entravo più.

Il dialogo tra Ada e la signora Placida viene gustato in tutta la sua semplicità verista,

L'attenzione è vivissima.

Nella scena passionale che segue fra *Ada* e *Paolo*, Gemma Ferruggia si rivela una grande attrice. Il pubblico trattiene più d'una volta gli applausi, quasi consapevole di doverli serbare per la fine. La scoperta del tradimento, la confessione di Ada, elettrizzano, commuovono profondamente. Gli applausi prorompono una, due, tre volte. Efficace, meraviglioso è l'effetto drammatico, quando *Paolo* dice ad *Ada*, più volte, a intervalli: *Va via!* Poi quando *Ada*, dopo avere escogitato tutti i mezzi per ottenere il perdono di lui, si decide a raccogliere le sue robe per tornare sulla strada dove Paolo l'ha trovata, mentre questi rimane accasciato, coi gomiti sulla tavola, colla testa fra le mani, senza udire i singhiozzi di lei; quando lei, già pronta a lasciare quella casa, quel nido, quell'onesto rifugio contaminato dal primo amore, si volge indietro una, due, tre volte, gli si avvicina ancora, tentando adescarlo, persuaderlo, commuoverlo, colla civetteria, colla compassione, colla pietà, finchè egli, rimanendo irremovibile, essa scompare: quando questa scena muta, eppure tanto eloquente, rivelò tutti gli effetti, tutte le sfumature, tutte le verità, mediante una interpretazione intelligente, elevata, finissima, delicatissima, amorosissima, quale sarebbe assai difficile a ricercarsi ad una attrice di professione; quando calò

lentamente la tela su quella scena dolorosa e umana, che strappava le lacrime anche ai più scettici; allora gli applausi scoppiarono così spontaneamente vivi ed entusiastici, da compensare qualunque ridicolo.

Gli attori furono chiamati più volte al proscenio, e io, ben volentieri, mi sono presentato con essi.

I miei nemici non si raccapezzavano più.

*
* *

Una voce nota e strana di donna, dal timbro stranamente indefinibile, si fece udire dietro le quinte e si propagò per tutto il teatro come un fremito di isterismo.

La Duse! La Duse!

Un maschio e violento scoppio di applausi coprì quella voce.

L'illusione era stata perfetta.

Ma poichè un'altra voce non aveva risposto a quella di lei, l'illusione cadde e non ritornò più.

Il povero fabbro ferraio, truccato da Tecoppa, e in guisa da fare spavento, comparve sul palcoscenico, silenzioso come un'ombra. Ma poichè la Duse doveva incontrarsi col Ferravilla, e s'era trovata invece con uno dei suoi personaggi più inverosimili; così non seppe più che

cosa dire: tanto più che l'altro non sapeva che cosa rispondere.

Ne venne fuori un monologo, improvvisato e recitato alla presenza di quello spauracchio, il quale, non sapendo credere ai propri occhi, ebbe solo l'abilità di star zitto per non compromettersi. E quel secondo monologo non soddisfece il pubblico, come non aveva soddisfatto quell'altro: *Come allora...* recitato dalla Ferruggia a mezza voce, a guisa di intermezzo: un monologo un po' strano, un po' ostico, tutto fatto di buone intenzioni psicopatiche, la cui esecuzione, assai meglio che in un teatro, riesce efficace in un salotto.

Così, freddamente, incompiutamente, si chiuse quella battagliera serata.

Io ero intimamente disgustato per tutti quegli incidenti, ma, in apparenza, ancora calmissimo.

— Lei è calmo! — mi disse Giuseppe Marietti, mentre sul palcoscenico si congratulava colla *prima donna.* — Lei riescirà certamente!

Il complimento era lusinghiero, poichè fino allora non avevo fatto ancor nulla. Il pubblico non tiene conto delle buone intenzioni.

IV.

Ma l'incasso era stato soddisfacente, e, per il momento, era quello che più importava. Diventavamo affaristi anche noi. Dedotte le spese, pagato il canone d'affitto del teatro, rimaneva ancora una bella sommetta a beneficio del giornale e degli attori.

La Guidantoni dichiarò di non aver mai guadagnato tanto danaro con una recita.

Come mai potevamo desistere dal tentare la seconda?

I giornali cittadini ci scagliavano le più amare invettive e consideravano il nostro *teatro libero* come un tentativo abortito; dicevano, fra l'altro, — e non avevano forse tutti i torti — che la Guidantoni aveva caricato un po' troppo le tinte della sua abituale recitazione; però non potevano risparmiare parole di encomio per la Ferruggia e per Giorgio Moro, i quali, per quanto non avvezzi alla scena, avevano fatto miracoli. La Ferruggia, poi, aveva dato prova di un talento straordinario. Ma la parte più amara della critica era serbata a me. Sulle mie spalle gravava

il peso di tutta quella polemica. Sopra il mio nome si acuivano, si sbizzarrivano tutte le punte più acuminate della critica e della satira; sopra il mio nome arzigogolavano poco pudicamente i cronisti di tutti i giornali, dai più serii ai più faceti.

E la seconda recita, che demmo, più che altro, per l'ostinazione e il capriccio di non darci subito vinti ai nostri avversarî, fu un mezzo disastro finanziario. Il pubblico scarso, neppure sufficiente a compensare le spese della serata, fu assai condiscendente e benevolo, fu prodigo di applausi incontrastati, ad ogni atto, ad ogni scena. Il monologo *Come allora!...* recitato a voce più forte, fu meglio compreso; e persino il povero *Tecoppa* parve più intonato e più vivo.

Intanto la gazzarra continuava sui giornali politici, letterari, artistici, umoristici. Io li lasciai gracchiare per un pezzo; poi, quando si fece un po' di silenzio, risposi a tutti con un articolo pepato: *Per l'arte e per me* (1).

Vittore Grubicy, il competentissimo critico, il quale avrebbe voluto che la *Cronaca* tutta fosse esclusivamente dedicata alle arti plastiche, e in ispecial modo alla pittura, e perciò non sapeva comprendere il significato di quella bat-

(1) Vedi parte II, *Polemica*.

taglia intorno al *teatro libero* (la sordità gli impediva di assistere, senza grave fatica, a qualunque rappresentazione teatrale) non appena vide quell'articolo passare in stamperia, mi disse col suo consueto umorismo:

— Ancora a proposito del teatro libero!... Ce ne avete dato una zuppa... Adesso ce ne ammannite anche un *per me!*

Mai tanta zuppa ha data la *Cronaca d'Arte* come quando fece quelle campagne sulla *Facciata del Duomo di Milano* e sulla *Pazzia di Maupassant!*

Poi quando ebbe letto l'articolo, il buon Vittore venne a congratularsi:

— Sì, sì, per questa volta ve la siete cavata... per il rotto della cuffia!

E Gerolamo Rovetta, che di tanto in tanto faceva la sua capatina in redazione:

— Mi hai fatto crepare dal ridere l'altra sera in teatro; ma quell'articolo l'hai scritto col fegato!

L'articolo infatti salvava me e... le nostre buone intenzioni.

Intanto i cassetti della redazione si riempivano di manoscritti di commedie.

E. A. Butti traduceva un dramma di Ra-

childe; Enrico Ibsen si congratulava, Leone Tolstoï veniva interpellato, e il *teatro libero* minacciava di risorgere con un più concreto e vario programma. Già si discorreva di erigere un nuovo teatro, di lanciarne il progetto per mezzo di una società di azioni. La località era designata fuori di Porta Venezia. Luigi Illica, Giuseppe Giacosa applaudivano alla coraggiosa iniziativa.

In tutta Italia e all'estero, la cosa era stata presa sul serio più che a Milano. *Nemo propheta in patria.*

Ma Giorgio Moro, il quale pareva invaso dalla fregola della recitazione (guai a risvegliare i dormienti), veniva a trovarmi al giornale, una, due, tre volte al giorno, e anche più!

Bisognava insistere! Bisognava andare avanti! Bisognava fare un giro; recitare in qualche altra città; magari anche in provincia! Ma lasciare morire l'idea, era un peccato! In provincia il successo sarebbe stato sicurissimo! Al teatro ci avrebbe pensato lui. Ma la Ferruggia era una rivelazione... Faceva certe cose!

Giorgio Moro andava in visibilio; gli applausi gli erano montati alla testa, e ormai non era più possibile frenarlo!

Fu telegrafato a Parma. Il teatro Reinach era a nostra disposizione.

*
* *

E partimmo per Parma.

Giorgio Moro era andato avanti per il primo, a preparare i manifesti, l'ambiente, l'occorrente per la scena. Gemma Ferruggia si fece accompagnare da suo padre. Il fabbro ferraio aveva dato le sue dimissioni. Chi mai avrebbe sostenuta la parte del Ferravilla?

Non ho presentato ai lettori il *mio segretario?*

Alloggiavamo tutti all'Albergo della Croce Bianca.

La città era tappezzata di avvisi. Le parole *teatro libero* attiravano l'attenzione di molta gente.

La libertà riesce piacevole a tutti.

Il direttore del teatro Reinach e Giorgio Moro avevano insistito perchè i manifesti portassero di traverso la striscia: *l'autore assiste alla rappresentazione.*

Ho io recitato a Parma? O venni sostituito da un attore improvvisato? Non ricordo.

La memoria non mi serve in questo momento. So che il successo fu grande, entusiastico, clamoroso; so che attori e autori ebbero più di venti chiamate. La novità aveva attirato un gran pubblico; tutta la città era in festa; i

giornali di Parma dicevano un mondo di bene. Il *mio segretario,* truccato da *Tecoppa,* poi da *orso,* poi non so da quale altro animale, aveva fatto prodigi; e la Gemma Ferruggia fu molto acclamata.

Solo la cassetta era rimasta un po' esangue, a cagione del canone d'affitto troppo alto, e dei prezzi troppo *popolari,* che avevano riempito il teatro di sergenti e di serve, a cui il *Primo amore* aveva destato un grande entusiasmo.

Non avendo fatti incassi sufficienti a coprire le spese, la replica non venne eseguita. Perchè? — Perchè? — ci chiedevano molti di coloro che venivano a trovarci all'albergo, dove eravamo tutti raccolti per decidere sulla circostanza. Il pubblico parmense era curiosissimo, e leggeva ancora per le vie gli avvisi del giorno innanzi. Se la recita si fosse ripetuta, quella sera avremmo avuto gran folla. Ma il direttore del teatro, un po' scettico, esigeva il canone anticipato; poi s'erano già spesi molti quattrini pel viaggio, e all'albergo c'era un conto non indifferente per vitto e alloggio. — Il segretario, che fungeva anche da amministratore, mi guardava cogli occhi stralunati. Saldato il conto dell'albergo, non rimanevano più neppure i quattrini per il viaggio di ritorno. Eravamo condannati a domicilio coatto.

— Vada subito a Milano! — dissi al mio se-

gretario — si presenti ai fratelli Valsecchi, si faccia dare un acconto sulla vendita del giornale, e mi spedisca per vaglia telegrafico la somma necessaria per il viaggio.

Così fu fatto.

E così il *teatro libero* moriva a Parma.

Ma se aveva vissuto poco, aveva fatto però tanto rumore, che anche molto tempo dopo, cioè quando non se ne parlò più, era rimasta in taluni la smania di fondare un nuovo teatro. Ciascuno voleva fondare un teatro per proprio uso e consumo. Camillo Antona-Traversi, a proposito di una sua commedia, faceva voti per la fondazione di un *teatro popolare,* e mandava alla *Cronaca d'Arte* un articolo di auto-réclame: « Il teatro popolare a proposito di una mia commedia » [1] articolo ch'io mi compiacqui di postillare; e Alberto Sormani invocava un *Teatro aristocratico* [2].

E più tardi, un nuovo periodico letterario: *La battaglia per l'Arte,* diretto da Luigi Zappert, mi recava lassù, nelle deliziose solitudini di Borno in valle Camonica, dove trovavo un po'

---

(1) Vedi parte II, *Polemica.*

(2) Vedi parte II, *Polemica.*

di quiete, la elettrizzante notizia che il *teatro libero* risorgeva per opera di due giovani cultori dell'arte drammatica: Camillo Antona-Traversi e Silvio Zambaldi. La *Vita Moderna*, diretta da Gustavo Macchi, si faceva organo della nuova intrapresa. — Poi non ne seppi più nulla. Il nuovo *teatro libero*, non ancora nato, si spense senza infamia e senza lode.

*
* *

Non so se più innanzi possa venire in mente a qualcuno di ritentare in Italia la prova, o quanto meno, di fondare addirittura su solide basi un teatro libero sul genere della *Freie Bühne*, della *Deutsche Freie Bühne*, della *Freie Volksbühne* di Berlino, o del *Théâtre libre* di Parigi. Se questo avvenisse, auguro fortuna al mio successore. Ma questo so, che in Italia le migliori iniziative sono quasi sempre avversate.

Nè intendo per questo atteggiarmi a vittima di un tentativo andato fallito. Se con queste memorie ho inteso rifarne la storia, risalendo alle sue origini vere, l'ho fatto appunto per dimostrare ch'io non ebbi mai una intenzione speculativa premeditata di fondare una simile istituzione; ma bensì che il bisogno si è sentito da sè, ed è nato appunto da casi isolati, e da un istintivo ardore di reazione e di ribellione. Le

imprese riformatrici hanno quasi sempre principio così. Sia che avessi sentito il desiderio di liberare l'opera mia dalle pastoie dell'affarismo e del convenzionalismo; sia che per un giovanile sentimento di paternità, avessi voluto vederne ad ogni costo il trionfo; sia che — votatomi allora all'apostolato dell'arte — avessi nutrito quel medesimo desiderio per l'opera altrui; certo è, che se allora mi fece difetto l'esperienza delle cose e della vita, non è questa una buona ragione perchè una simile dote preziosa non abbia a ritrovarsi negli altri, e a dare migliori frutti. Per conto mio, da solo, non mi sarebbe possibile insistere. Ecco perchè ho voluto raccogliere queste memorie, e corredarle con gli articoli e gli studi che ho pubblicati nella *Cronaca d'Arte* intorno a questo argomento, i quali varranno forse — più ch'io non abbia fatto — a dare la fisonomia di quel battagliero periodo.

Nello stesso volume riproduco altresì quelle scene drammatiche [1] che sono state la cagione di tanta polemica, perchè oggi, leggendole, col pensiero sereno, e senza l'intervento di comici di professione, ognuno possa giudicarle da sè. A me basterà che nessuno possa rimproverarmi di averle scritte.

---

(1) Vedi parte III, *Il primo amore.*

PARTE SECONDA

—

POLEMICA

Avvertenza. — I dodici capitoli, che seguono, sono articoli, testualmente riprodotti dalla « Cronaca d'Arte » che si pubblicò a Milano negli anni 1890, 91 e 92.

I.

Strozzini!

Milano, 14 gennaio 1891.

Abbiamo promesso uno studio della nuova commedia *Ad oltranza* di Edoardo Calandra, rappresentatasi poche sere sono a Milano al Teatro Alessandro Manzoni; ma al momento di metterci all'opera, non possiamo a meno di confessarlo, siamo sopraffatti da uno scoraggiamento indicibile. — A che giova? — ci domandiamo. — Chi leggerà la nostra critica? Chi apprezzerà il nostro giudizio? quando qui, proprio qui a Milano, dove facciamo il nostro giornale, solamente una parte infinitesimale del pubblico, del gran pubblico, ha udito il lavoro?

La prima sera il teatro era squallido: pochi amici del Calandra, alcuni fedeli amanti dell'arte, una mezza dozzina di critici di professione, i quali non mancano mai, non foss'altro che

per constatare una catastrofe, ai primi due atti di una qualunque *première*; una cinquantina di *habitués,* sonnacchiosi e insofferenti: ecco il pubblico accorso a giudicare il primo lavoro drammatico di un autore italiano.

La commedia era piaciuta a Torino, giudicata favorevolmente dalla critica e dal pubblico; era piaciuta a Bologna e a Napoli: giovane e gracile ancora, pudicamente leggiadra e conscia della propria onestà, ha fatto la sua apparizione qui, dove il culto dell'arte pretende manifestarsi sotto la maschera della più sfacciata ipocrisia, e dove, in sostanza, regna il più basso, il più volgare affarismo.

Il successo di Torino non era stato clamoroso; ma calmo, compiacente, quasi un necessario tributo di affetto e di stima di un popolo pel suo artista, che riproduce con delicato magistero di luce, di rilievi e di ombre, un ambiente noto, lungamente vissuto, e passioni di personaggi reali e viventi.

A Milano, a Torino, e altrove, il nome dell'artista non era stato strombazzato dalla compiacente *réclame* dei giornali; gli attori, gli interpreti, non erano ancor giunti all'apogeo della celebrità, così da potere col solo loro nome o con *virtuoso* artificio di mezzi, suggestionare il pubblico. Aggiungasi a ciò una circostanza sfavorevolissima: si trattava di un

primo lavoro d'un autore italiano, e per di più, di un artista che sin dalle sue prime pregevoli prove date in altre forme dell'Arte, la novella [1], aveva lasciato intravvedere un particolar modo di considerare la vita, un occhio e un'anima. Non potevansi adunque (e questo è quanto contribuisce ordinariamente ad ispirare la sfiducia nella maggior parte del pubblico) non potevansi aspettare da lui le spudorate e false manifestazioni dell'arte industriale, che da parecchi anni gavazza sui nostri teatri, auspice malaugurata la Francia, che ubbriaca con false lusinghe, non soltanto i nostri pubblici, ma ben anco i nostri più promettenti e nobili ingegni.

Così, al nostro Manzoni, la prima sera, malgrado le bellezze onde il lavoro è cosparso, *Ad oltranza* non riuscì ad interessare neppure quel pubblico scarso, e giunse in porto applaudita calorosamente da quei pochi che seppero apprezzare l'alto valore dell'opera.

La critica milanese, una critica superficiale, opportunista, il più delle volte insulsa e cretina, che si lascia abbagliare dal successo, che sogghigna per mala fede, e sui fogli schizza veleno, e demolisce senza rispetto quando l'opera d'arte non ha incontrato il favore del pubblico; la

---

(1) *I Lancia di Faliceto*. Torino, Casanova, 1886. — *Reliquie*. Torino, Casanova, 1886.

critica, che scrive colla penna intinta nel colore politico del proprio giornale, e ha carezze ruffiane per il pubblico che gli porta il quotidiano tributo d'una moneta; la critica bottegaia, insomma, ha avuto parole lusinghiere, e non è stata avara di incoraggiamenti per Edoardo Calandra. Ma pure non seppe impedire che la sera della replica il teatro fosse deserto; non seppe dire al pubblico: Accorrete; *Ad oltranza* è una buona commedia, è il lavoro di un artista coscienzioso e aristocratico, che sdegna i mezzucci e gli ingannevoli artifici, e l'astuzia di coloro che vanno speculando sulla vostra ignoranza, e in luogo di raffinare il vostro gusto con godimenti estetici e puri, lo deturpano, lo corrompono, adescandolo colla impudenza di effetti volgari, con insinuazioni artifiziose, con piramidali costruzioni architettoniche, o con sapienti intrighi plasmati di semplicità preadamitica, tutta apparente, tutta esteriore, che crollano al primo urto di una critica serena e imparziale, e su cui passa, spazzando, l'inesorabile ala del tempo. — Questo non seppe fare la critica tentennante, fiacca, paralizzata fra i pochi applausi e i molti sbadigli. Così, la seconda sera, mancati gli amici, mancati i critici, che avevano compiuto il loro *dovere*, mancati anche gli immancabili e tardigradi frequentatori, il teatro era popolato da servitori e da serve, e

da quei pochi abbonati, egoisti e brontoloni, che piuttosto di lasciare il posto vuoto, sonnecchiano o disturbano il prossimo, aspettando la farsa per rivalersene, e smascellar dalle risa.

Così questa cara commedia fu strozzata a Milano, ancora in fasce, dopo due sole rappresentazioni, da coloro che avrebbero dovuto proteggerla, imporla dignitosamente a un pubblico male avezzo, e ostile alle sincere manifestazioni dell'arte.

Gli attori, smontati dalla fredda accoglienza del pubblico; gli invulnerabili, inattaccabili comici, caparbi feudatari nel loro regno ove non giunge, senza gettarvi scompiglio, nè alito di modernità, nè ardire di riforma, nè squillo di rivoluzione; hanno veduto passare dinanzi, senza neppur riconoscerla, la Dea superba di cui spesso profanano il nome, e le hanno gettato in viso, sdegnosamente, i ferri disadatti e irrugginiti del loro mestiere. Il capocomico e il direttore della Compagnia avranno ancora una volta scagliato le loro bestemmie contro i più nobili tentativi dell'arte italiana, che non impinza la loro cassetta; e frugando nel vecchio repertorio, avranno trovato una sciocca e oscena *pochade,* atta a riempire il teatro di giovani degenerati e di vecchi impotenti e libidinosi.

E se avrà fatto mormorare il pubblico, se avrà

ottenuto le disapprovazioni di qualche moralista, se avrà fatto arrossire di vergogna qualche donnina vereconda, se avrà suscitato le rimostranze ipocrite di un pubblico che l'ha assaporata clandestinamente e che per falso pudore l'ha condannata al di fuori; tanto meglio! l'afrodisiaco manicaretto verrà ammannito per dodici sere di seguito, e attirerà molta gente!

Il capocomico, gli attori saranno così vendicati dei danni sofferti per colpa di un autore italiano; il direttore del teatro, che il più delle volte, sotto le apparenze d'un cavalleresco uomo d'onore, nasconde le ossa, le carni, e il sangue d'un volgare affarista, il direttore del teatro, con qualche tranello, con qualche vigliacco pretesto legalizzato, avrà negato anche *i decimi*, il sacrosanto lucro dovuto al disgraziato autore drammatico; e gli avrà suggerito, tra una frase ampollosa e retorica e un bugiardo ritegno, tra una strizzatina d'occhi da furbo matricolato e un falso rossore da prete che tenta una illecita conquista, gli avrà suggerito un mezzo per ripetere, in condizioni più favorevoli d'ambiente e di esecuzione, il lavoro un po' bistrattato, eseguito dopo un numero assurdamente piccolo di prove; e tenterà magari di mungergli una sommetta che garantisca un incasso, e ricostituisca le forze del teatro... italiano.

Così la commedia è strozzata, e l'autore

minaccia la medesima fine. E chissà quanti autori, forti ingegni, magari, si sono fatti strozzare da quei mercatanti!

Certo è che in Italia l'artista onesto che tenta per la prima volta il teatro, oltre ad essere vittima di un terribile contrasto fra le proprie intenzioni e quelle del pubblico della prima sera, si trova impigliato in cento trappolerie e soprusi, ed è costretto ad aprir bene gli occhi e le orecchie, e a digrignare i denti come cane ringhioso; così che il risultato morale che ne deriva, è un pessimismo poco dissimile a quello che pervade un uomo anche mediocremente osservatore, dopo una diecina d'anni di vita. Nè àvvi ombra di esagerazione in quanto abbiamo detto sin qui. Di certi fatti, di certe palpitanti quistioni che interessano direttamente e vivamente gli artisti; di certe miserie e dolori che affliggono il nostro teatro e in generale le condizioni dell'arte, non mancheremo di occuparci sinceramente e appassionatamente, apportando, quando occorra, documenti e dati che possano condurre ad un miglioramento, ad una qualche riforma redentrice, quale potrebbe essere, ad esempio, quella di un *Teatro libero*.

Ma di questo parleremo un'altra volta.

II.

Per il “ Teatro libero „ in Italia.

Il tentativo di istituire un *Teatro libero* da noi, come già ne esistono in Francia e in Germania, non è forse, a memoria d'uomo, nuovissimo in Italia, ma certo non ha, nei suoi precedenti scarsi e abortiti, alcun serio ammaestramento di inevitabile insuccesso, nè alcun valido esempio, a cui possa ispirare l'opera propria. Si può quindi ritenere un vero e genuino tentativo; e la *Cronaca d'Arte*, che già aveva espresso il desiderio di una tale istituzione nel nostro paese (così infestato da comici ignoranti e quattrinai) è lieta di poter oggi prenderne essa stessa l'iniziativa, — per ora, con una semplice prova, ma in avvenire, *deis faventibus*, anche con un intento ordinato e durevole, che potrà dare senza dubbio forza ed autorità alla nuova istituzione.

Che cosa sia un *Teatro libero*, è facile dirlo: si tratterebbe di costituire una specie di palestra

d'arte drammatica, indipendente dalle convenzioni e dai pregiudizi di palcoscenico, e sopra tutto dalla tirannia sciagurata dei così detti artisti comici di professione. Ad esso potrebbero far capo tutti gli autori che fossero ispirati da uno schietto senso d'arte, sopra ad ogni altro interesse personale, — e per ciò appunto messi all'indice dalle Compagnie drammatiche a base di cassetta, — quegli altri autori, che per non avere il loro stato di servizio precedente così fortunato da abbindolare, col loro solo nome, il pubblico pagante, non servissero all'uopo per le beneficiate obbligatorie dei primi attori più o meno giovani; e infine quegli autori, oggi colpiti da decisivo ostracismo, che, seguendo anche un concetto falso, ma sincero, d'arte, cercassero di portare nel teatro una personalità propria, vedute nuove, audacie valorose o rispettabili.

Lo scopo dell'istituzione, come si vede, è dunque dei più lodevoli e dei più affascinanti: si vuole imporre l'arte libera anche alla scena, oggi invasa dall'industrialismo, dall'istrionismo e dalla camorra critica; si vuole costituire un circolo di persone spassionate e competenti, le quali, venendo in soccorso agli incompresi dell'arte drammatica, nel senso più alto dell'espressione, restituiscano al povero nostro teatro quel lustro, quello splendore, quella caratteristica

nazionale, che da tanto tempo si sono miserevolmente perduti: insomma si vuole emancipare il dramma dalla schiavitù, a cui ancora soggiace.

Chi è appena un po' pratico della vita di palcoscenico, conosce assai bene a quali difficoltà sia esposta un'opera drammatica veramente personale o di autore non noto, prima che possa venir rappresentata; quando poi si riesce a varcare questo Rubicone, le peripezie più inattese si succedono regolarmente colla implacabile tenacità di altrettante sincopi: dalle titubanze del direttore del teatro e del capocomico, che hanno una paura maledetta di arrischiare la propria responsabilità artistica, quando non han sicuro un forte compenso pecuniario, si vien giù giù alla cieca distribuzione delle parti, alle prove scarse e inutili, in cui gli attori non ne sanno niente, nè han nessuna voglia di interessarsene, ai tagli indispensabili fatti coi criteri bestiali di quei Procusti da palcoscenico, per i quali un atto più un atto meno, è solo questione di quantità, alle dispute disperate, con tutti e con tutte, per vedere di salvare in qualche modo almeno le buone intenzioni del proprio lavoro, e infine, alla rappresentazione, in cui le papere, le improvvisazioni, gli incisi, gli incidenti inaspettati, combinati col nessuno studio, vi creano una nuova comedia, alla quale

voi non avete dato proprio altro che il titolo e il vostro nome, da mettere in giuoco! Questa odissea disgraziata in cui si deve avventurare chiunque voglia dedicarsi al teatro, è quella sopra tutto che allontana da questo genere d'arte i nostri migliori scrittori, e che chiude spietatamente le vie d'entrata agli elementi nuovi e salutari che potrebbero rinsanguare l'anemia cronica delle nostre scene. In essa van ritrovate anche le intime cause della nostra grave miseria drammatica e della fatale invasione di produzioni barbariche, che esercitano sul buon gusto del pubblico nostrano opera veramente vandalica di distruzione e di corrompimento.

Gli è perciò che un'istituzione, la quale mirasse ad ottenere una migliore scelta di produzioni, solo animata dal concetto puro dell'arte, e si occupasse di raccogliere altresì gli elementi atti alla rappresentazione, dove potrebbe trovarli, fra artisti e attori cui non faccia difetto la coscienziosità dello studio e delle ricerche, non può a meno che riuscire provvidamente riformatrice. Ognuno sa come le consuetudini, cui sono legati i comici, non permettano loro quella assidua e costante osservazione del vero, che solo può dare lo spassionato amore dell'arte; mentre la sola avidità o anche l'onesto bisogno di guadagno non possono fare dell'attore drammatico, salvo

eccezioni rarissime, altro che un meccanico esecutore, non un intellettuale interprete dell'opera artistica. Per modo che, se avviene talvolta di trovare in Compagnie comiche costituite qualche elemento che s'adatti all'interpretazione di una parte, non è raro il caso che a questo elemento prezioso sian compagni necessari altri elementi disadatti e, per conseguenza, rovinosi.

Il *Teatro libero* in Francia e in Germania ha dato buoni risultati, benchè lo spirito di ribellione e di innovazione, che esclusivamente lo animava, non fosse, per la sua eccessiva audacia, il più adatto ad acquistargli quella simpatia e quella popolarità che lo scopo richiedeva; e benchè, per circostanze, per abusi, per esagerazioni d'intenti, ciò che doveva essere riforma redentrice, degenerò assai presto in deplorevole accademia. Certo è che quando l'istituzione fosse rivolta a più pratici e a più immediati fini artistici, fosse temperata da equi criteri di modernità, fosse diretta da persone intelligenti e liberali, darebbe più rapidi, più sicuri e più durevoli frutti.

A queste considerazioni d'indole pratica generale, noi ci siamo ispirati per iniziare il *Teatro libero italiano.* Certo, per raggiungere convenientemente lo scopo di tale iniziativa, scopo che ha la dolce ma paurosa parvenza di un ideale, la *Cronaca d'Arte* non può fin d'ora

pronunziare quali mezzi verrà in seguito escogitando e applicando; e ciò perchè il tentativo è di così grave e di così difficile esecuzione, che esige da parte nostra una grande cautela insieme a un grande ardimento, per non comprometterlo leggermente, in anticipazione, con passi inconsulti.

Nulla, quindi, di più speciale osiamo ora dire in proposito: possiamo però sicuramente asseverare che se la prova non ci fallisce e il pubblico l'accoglie, come crediamo si meriti, noi abbiamo la ferma intenzione di proseguire sicuri e fidenti il nostro cammino, animati come siamo dalla logica speranza di un vero e utile successo artistico.

Nella rappresentazione, che il giorno 20 del corrente mese verrà data dalla *Cronaca d'Arte* al teatro dell'Accademia dei Filodrammatici, noi abbiamo cercato appunto di applicare scrupolosamente quei principii informatori di un *Teatro libero*, che sopra abbiamo brevemente accennati. Fra alcuni lavori scenici che abbiamo rinvenuti nei tiretti di redazione, pronti ad essere pubblicati, e anche, all'occorrenza, rappresentati, abbiamo creduto, innanzi gli altri, di scegliere il *Primo amore*, scene drammatiche in

due atti di Ugo Valcarenghi — perchè lavoro già rappresentato nel dicembre dell'anno scorso al teatro Alessandro Manzoni di Milano, appunto in una delle più disgraziate circostanze di tempo e d'insufficiente preparazione, che possano affliggere un povero autore.

L'indole affatto moderna del lavoro, l'audacia di alcune scene, certo non create per assecondare i gusti borghesi del pubblico dei nostri teatri di prosa, non potevano accordarsi con la facile trascuranza degli attori, ed ebbero per risultato un non chiaro giudizio, sia da parte degli spettatori come da parte della critica. Gli innumerevoli tagli, imposti dal capocomico, per adattare il lavoro alle pretese esigenze della scena, non solo non condussero ad ottenere alcun evidente effetto teatrale, ma negarono all'opera la chiara manifestazione del concetto a cui era ispirata.

Onde avviene che, in questa replica, l'autore non sentì nemmeno il bisogno di rimaneggiare il proprio lavoro, ma piuttosto si accinse a ricostruirlo, per ridargli la genuina sua forma.

Circa agli elementi atti alla rappresentazione, uno solo, tra quelli che già avevano lo scorso dicembre interpretato il *Primo amore*, riappare in questa replica: e ciò precisamente per quell'attento interesse e per quella coscienziosità, che l'autore ha riconosciuto allora nella signora

M. R. Guidantoni, che sostenne la parte della *signora Placida.*

Gli altri elementi furono cercati, come dicemmo sopra, appunto dove si son potuti trovare: — una giovine intelligente, artista e scrittrice, collaboratrice della *Crònaca d'Arte,* si offerse alla interpretazione del carattere di *Ada,* la protagonista, di cui aveva mostrato intendere la missione in queste scene drammatiche: vogliamo dire la signorina Gemma Ferruggia. Il signor Giorgio Moro, che più d'una volta ebbe occasione di presentarsi al pubblico e di studiare lavori scenici, appassionatosi della parte di *Paolo,* accondiscese a tentarne la riproduzione.

La parte di *Luciano,* infine, orribilmente fraintesa e neppure lontanamente intuita da un primo attore giovane, imbevuto di rancide teorie e di cancrenose convenzionalità, sarà sostenuta dall'autore stesso: e ciò non già perchè si tema di non trovare l'artista adatto (il che sarebbe troppa pretesa), ma perchè le grandi difficoltà, che il carattere assai complesso, tutt'affatto moderno, presenta per la sua estrinsecazione, non avrebbero concesso di trovare in questo artista tutti quegli elementi *psichici,* che occorrono, oppure sarebbe stata cosa troppo incerta e lunga il farne ricerca.

Dal complesso di questi elementi e dall'intervento dell'autore nella recitazione, appare

evidente che il contingente attinto alle Compagnie drammatiche costituite è minimo in confronto a quello cercato fuori di esse: il che significa che la nostra opera iniziatrice tende piuttosto a risultati intrinseci, che non a quelle teatrali e artificiose esteriorità, dalle quali anche i più intelligenti attori non sanno, pur troppo, serbarsi indipendenti.

Il monologo *Come allora*, della Ferruggia, che farà seguito a queste scene drammatiche, non è che la rappresentazione artistica di un caso di psicopatia, in cui la intuizione dell'autrice ha raggiunto colla verisimiglianza della situazione e coll'accuratezza dei particolari, una evidenza tale, da sorprendere anche qualche scienziato di grido. L'interpretazione di questo monologo, assunta dalla stessa Ferruggia, è inspirata essa pure alla diretta osservazione del vero, poichè, recandosi ella stessa ad esaminare un caso simile, ebbe campo di completare quel materiale di osservazioni, che ella aveva raccolto o che poteva esser nato nella sua immaginazione, e di potervi dare la voluta esteriorità rappresentativa.

Chiuderà lo spettacolo un dialogo imitativo, in cui i personaggi avranno cura di riprodurre due caratteristici e popolari tipi d'artisti contemporanei, la Duse e il Ferravilla. Anche in questa meno importante parte del programma,

appare chiaramente il nuovo indirizzo drammatico che la *Cronaca d'Arte* si prefigge con questo tentativo, cioè l'applicazione coscienziosa del concetto fondamentale, a cui è informata la creazione dell'opera d'arte; vale a dire l'osservazione del vero, reale o ideale che sia, attraverso l'impressionabilità soggettiva.

III.

I teatri liberi a Berlino.

Il teatro libero, *Freie Bühne*, sorse a Berlino nell'89, sulla falsariga di quello di Parigi. L'Antoine teutonico è il dottor Otto Brahm, notissimo critico teatrale, lancia spezzata della scuola verista, stroncatore esimio e virulento di tutto quanto osa uscire dalle speciali vedute di questa scuola. Ce n'è più che non occorra per procurare ad un misero mortale ogni sorta di molestie; e il Brahm, che ha l'apparenza d'un teologo senza beneficio, n'ebbe, pur troppo per lui, buona parte, e anche in tribunale. Particolare curioso di questo antecristo drammatico e letterario, è ch'egli ha al suo attivo, come maggiore titolo all'immortalità, una biografia dello Schiller, — la decimilionesima, io credo, o poco meno.

Il comitato promotore costituitosi sotto gli auspicii del Brahm, si componeva di dieci tra

scrittori e critici, e persino di un noto freddurista di professione.

Quelle poche centinaia di persone, che anche in una grande città di un milione d'abitanti, servono di lievito alle moltitudini e guatano incessantemente l'orizzonte in cerca di qualche novità stuzzicante, non si fecero troppo pregare, quando furono chiamate a sborsare i loro 45, 30 o 15 marchi d'entrata (secondo i posti), per 10 rappresentazioni all' anno nella mattinata delle domeniche.

Per il gran pubblico poi, il *Teatro libero* non tardò anche ad estendere la sua popolarità, e ciò in grazia specialmente del dottor Oscar Blumenthal, che mise a disposizione de' promotori nient'altro che il *Lessing Theater*.

Costui, in origine poverissimo, poi critico terribile, impresario, e infine commediografo fischiato, più tenace che il pubblico non fosse stato brutale con lui, seppe trovare quattro anni fa de' soci capitalisti che gli anticiparono i fondi per la costruzione d'un teatro moderno. A Berlino se ne sentiva tanto il bisogno, che se ne erigettero contemporaneamente tre, ed essi hanno fatto e fanno tutti eccellenti affari.

Adesso il Blumenthal è proprietario assoluto del *Lessing Theater*, ed è quindi una vera ed indiscutibile potenza nel mondo drammatico berlinese.

Il *Lessing Theater* s'adattava a pennello per dieci mesi, essendo solo per due mesi occupato dalla Compagnia permanente, ad ospitare un teatro libero piuttosto rivoluzionario che no, benchè mantenuto a spese degli odiosi milionari. Esso è un vero gioiello, certamente il più bel teatro di Berlino, decorato com'è tutto a leggiadri rabeschi alla rococò.

Non occorre dire che il Brahm, il Blumenthal e tutti quanti gli altri sono schietti semiti, perchè, si sa, i semiti, a Berlino, monopolizzano assolutamente oltre il commercio, anche la letteratura e le arti.

La prima rappresentazione ebbe luogo alla metà d'ottobre del 1889, col grandioso incubo tragico del Ibsen, gli *Spettri*. Essi sollevarono la stessa animatissima opposizione che in qualsiasi altra rappresentazione, ma come sempre s'imposero.

Alcune domeniche dopo seguirono le *Potenze delle Tenebre* del Tolstoï, concezione ancora più cupa ma infinitamente più poetica e filosofica, per le varietà dei tipi e la ressa degli effetti spesso ripugnantissimi, che cagiona.

Innanzi agli spettatori si commette un infanticidio, e il neonato si seppellisce proprio sul palcoscenico, parafrasando la famosa scena dei becchini dell'*Amleto*.

In un nuovo dramma dell' Hauptmann, *Al*

tramonto del sole, si sentono, commoventi imitazioni, i gemiti di una puerpera nel pieno esercizio delle sue prolifiche funzioni.

L'opposizione concentrò le sue forze appunto contro questo curioso verismo ginecologico. Un medico onorario, collaboratore scientifico del *Berliner Tageblatt*, s'alzò, indignato a freddo, ed offerse dalla sua poltroncina il suo autentico strumento chirurgico per la bisogna. Escluso dalle successive rappresentazioni, il perturbatore intentò un processo al comitato, e, vintala, si dimise poi spontaneamente da socio del *Teatro libero.*

Grandi recriminazioni ipocrite suscitò anche il *Guanto* del Bjorstern Bjornson, in cui una giovanetta sfida, nella persona del proprio fidanzato, tutta l'umanità maschile ad una reciprocità di trattamento per lo meno pericolosa per noi uomini.

Per parte mia, l'ho trovata spiritosissima e vivace commedia degna di qualsiasi autore francese e d'ogni pubblico un po' scollacciato, ma intelligente. Un vero successo concentrato ottenne un altro svedese, il riformatore Kielland, con una commediola in cui una vedova esemplare riammette in casa il marito falsario reduce dalla galera, combattendo ad oltranza i pregiudizi del clero, che tra le nebbie scandinave è ancora più intollerante e onnipotente che non da noi.

In quel primo anno non mancarono delusioni clamorose per l'opera dei giovani apostoli della nuova scuola. Essi che non avevano mai fatto grazia a nessuno, meritavano d'essere di fatti, come spesso succede, inferiori a qualsiasi critica. Alcune signore, sdegnate davvero dalle intemperanze e crudezze del repertorio realista, da cui erano afflitte con tali rappresentazioni, scorgendosi anche genericamente parodiate sul palcoscenico, cominciarono a lamentarsi d'annoiarsi nel meriggio delle loro belle domeniche. Esigevano un'assemblea generale per dare una lavata di testa al comitato, fors'anche per surrogargliene un altro. Il comitato, non volendo giustamente eguagliare una società d'indole artistica ad una società di capitalisti, reclamò per i soci fondatori il diritto di gerire l'associazione come meglio loro paresse e piacesse, e lasciarono ai soci straordinari la facoltà di ritirarsi a fine d'anno, quando loro non garbassero le produzioni, che essi venivano promettendo.

Il tribunale, chiamato ad arbitro, aderì alla versione del comitato, e finito l'anno con un *residuo di 4000 marchi*, un terzo dei soci infatti si ritirò non dopo aver fatto quanto più scandalo avesse potuto. Ma anche fra le quinte era penetrata la discordia, e Blumenthal non volle più saperne d'accordare alla *Freie Bühne* il proprio

teatro. Il comitato trovò subito pel secondo anno ospitalità al *Residenz Theater,* sacro ordinariamente alla discinta commedia parigina, ma quello fu un colpo grave per il *Teatro libero.* Il *Residenz Theater* è situato agli antipodi dei quartieri eleganti, ed il viaggio necessario per andare spesso ad adempiere un còmpito, raramente a divertirsi, spaventò anche la parte più pusillanime de' soci di fede. Nel comitato stesso, alcuni soci fondatori si dimisero per non avere altre seccature, altri perchè opinavano che si dovesse lasciare un intervallo di un anno per riposare sugli allori ed aver maggiori lavori tra i quali scegliere, alla riapertura.

Il dottor Brahm restò il Silla dell'intrapresa, ed il secondo anno, quando ricominciarono le rappresentazioni, ridotte da 10 a 8 per tutto l'anno, benchè il prezzo fosse restato lo stesso, il pubblico oltre essere di molto diminuito, non fu più il pubblico battagliero, elegante, ricco sfondato dell'anno precedente, ma in compenso un pubblico più riflessivo, certo più intelligente e più paziente, composto com'era quasi tutto di persone competenti che andavano al Teatro Libero colla stessa serietà scientifica come in una sala anatomica.

L'avvenimento di questo anno è stato l'*Uomo solitario* dell'Hauptmann, il genio famigliare dell'intrapresa, che il Brahm ha adesso la sod-

disfazione di vedere riconosciuto da tutti come una speranza della letteratura drammatica tedesca. L'*Uomo solitario,* che si potrebbe chiamare più intelligibilmente e più volgarmente l'*Uomo mancato,* è già stato rappresentato su grandi teatri ordinari, con differente successo, ma attirando ovunque a sè la più viva attenzione come una manifestazione d'arte personalissima. Nel suo secondo lavoro l'Hauptmann giovanissimo e sbarbatissimo egli pure (quasi che tutti questi promulgatori di scelleratezze dovessero avere fatalmente l'aspetto di santini o di eunuchi), ha già fatto grandi concessioni al dio pubblico. Adesso è giunto al bivio di scegliere tra il pubblico in massa, che mantiene i teatri colla propria borsa, o di continuare a lavorare per un cenacolo di persone competentissime, e per l'onore e per la gloria di questi. Un altro merito del Brahm è d'avere spesso fatto recitare i lavori da lui preferiti, alla perfezione, riavvicinando promiscuamente i migliori attori tedeschi, spesso da città le più distanti, essendo tutti desiderosi di recitare alla *Freie Bühne.*

Generalmente le parti si distribuiscono però tra la compagnia permanente del *Residenz Theater,* eccellentissima per il repertorio francese, ma meno atta però al genere della commedia psicologica. Ad ogni rappresentazione, attori o attrici di fuori assumono una o due parti,

specialmente quando queste fanno gola ai migliori.

Quantunque la maggioranza di essi reciti poi gratuitamente, ogni rappresentazione della *Freie Bühne* costa in media circa 1500 lire, non compreso in essa lo stipendio del *régisseur*.

Finanziariamente l'impresa non si trova dunque in cattive acque, e continuerà a vivere più o meno intensamente, secondo la quantità e la qualità de' buoni lavori che essa riescirà ad ammannire al pubblico che paga.

Frattanto è fuor di dubbio che per autori, attori, critici, amatori, un teatro libero, senza dilettantismo di sorta, e senza esclusivismi industriali, è una vera e utile pietra di paragone.

Per esempio, dobbiamo al Brahm la conoscenza del Becque e del Grancourt, quest'anno. Il vantaggio pratico dell'istituzione è che i teatri cittadini s'affrettano ad acquistare i lavori consacrati dalla *Freie Bühne* e questa può fare un autore ed anche un attore celebre d'un colpo.

Il dottor Brahm, per meglio raggiungere il suo scopo, ha poi anche istituito una rassegna settimanale che esce in Berlino con lo stesso titolo di *Teatro libero*. Essa dovrebbe essere per la vita intellettuale e sociale, ciò che la *Freie Bühne* originaria è pel teatro, ciò che la *Cronaca d'Arte* aspira a divenire sempre più.

La fortuna del Brahm gli ha suscitato numerosi imitatori. Da un anno s'è inaugurata la *Deutsche Freie Bühne,* che doveva essere una specie di *Salon des refusés* contro i verdetti della sorella maggiore. I promotori, giovanotti ancora impinzati di reminiscenze scolastiche mal digerite, poco pratici del mondo, hanno ammesso alla prova della ribalta autori ancora più ignari del teatro, per la semplice ragione che non lo hanno nemmeno mai potuto frequentare.

La *Deutsche Freie Bühne* va di delusione in delusione, e l'anno venturo si potrà dire di lei:

> « Elle était de ce monde où les plus belles choses,
> Ont le pire destin,
> Et rose, elle vécut ce que vivent les roses,
> L'espace d'un matin ».

La *Freie Volksbühne,* l' ultimo fiore del campo drammatico libero, ha, se non altro, l'incontrastabile pregio d'essere d'indole puramente socialista, al punto che i posti si tirano a sorte, prima della rappresentazione.

Si presenta la propria scheda di socio (che costa 62 centesimi al mese!) si tuffa la mano nelle urne situate all'entrata, e il giochetto è fatto più presto e ordinatamente che non si crederebbe.

Padre putativo del teatro libero socialista è un onesto e simpatico tappezziere, che ha per

segretario il tanto spesso sopra citato Brahm. Questi credeva, immagino, di prendere a rimorchio i socialisti appassionati d'arte, ma essi hanno travolto lui, forse più lontano che non gli convenisse. Il repertorio è il migliore immaginabile, tenuto conto delle tendenze democratiche classiche e socialistiche dei promotori.

Ultimamente, il direttore della *Freie Volksbühne* ha amputato l'ultimo atto realista d'una parafrasi drammatica antirealista del celebre scrittore Fritz Reuter, i cui personaggi soffrono dai principotti del Mecklemburg, sua patria, quello che i compagni di Silvio Pellico soffrirono dall'Austria. In una rissa, un fittaiolo uccide un signorotto; è condannato a morte, fugge. Nel quarto atto, soppresso, il figlio dell'uccisore e dell'ucciso combattono spalla a spalla contro la Francia; feriti, sono ricoverati, letto vicino a letto, nello stesso ospitale d'onde implorano entrambi da Guglielmo I la grazia del proscritto. Guglielmo I l'ottiene a sua volta dal gran duca di Mecklemburg, proprio quando all'uccisore decrepito salta il lugubre ticchio di morire in patria!

Di due riduttori, uno, un maestro, aderì alla rappresentazione, senza l'ultimo atto, a condizione di dichiarare pubblicamente, per paura del provveditore degli studi, che la rappresentazione era avvenuta a sua insaputa.

L'altro riduttore firmò egli pure la sua brava protesta, ma nella polemica accesasi a questo proposito nei giornali, è risultato che aveva domandato ed ottenuto di recitare a suo dispetto. Chiudendo la amena e caratteristica parentesi, la *Freie Volksbhüne* è interessante più per il pubblico primitivo e per la promiscuità, spesso divertentissima, causata dal sorteggio dei posti, che pel merito intrinseco delle rappresentazioni. Queste hanno luogo all' *Ostend Theater,* un teatro da filibustieri, situato a casa del diavolo, dove nessun artista di pregio vuole recitare.

A due di tali rappresentazioni volonterosamente non assisterei, ma lo spettacolo del pubblico sorteggiato costituisce adesso una delle attrattive artistiche di Berlino, e sarebbe una profanazione non andare in persona a persuadersene.

Berlino.

Ernesto Gagliardi.

V.

Artisti comici.

L'*Arte drammatica*, l'organo ufficiale degli artisti comici, diretto dal signor Polese, annunziando il *Teatro Libero*, che noi abbiamo iniziato, aggiunse al programma dello spettacolo di prova alcune considerazioni sue speciali, un po' ostili alla nostra iniziativa, che, per molte buone ragioni, non vogliamo lasciar passare inosservate.

In esse è detto infatti che noi abbiamo insultato bassamente e trivialmente i comici; che in ciò siamo stati ingiusti ed impolitici: e conclude infine con una mezza minaccia, lanciata obliquamente contro di noi: che si riserva il pieno diritto di gridare agli artisti: *Guardatevi da gente che vi insulta*, nel caso che noi non ci ravvediamo, come delle brave Maddalene, dei nostri falli e della nostra schietta audacia.

Il linguaggio agro-dolce dell'organo ufficiale dei comici, o di chi per essi, ci è spiaciuto sin-

ceramente. Ci è spiaciuto, perchè ci siam visti già così presto fraintesi, non solo dal punto di vista elevato della questione, ma anche da quello assai meschino della personalità, che noi non abbiamo proprio voluto considerare: ci è spiaciuto anche, perchè tra i nostri scopi molteplici, pur intendendo parlare col cuore aperto e senza sottintesi, avevamo tra i primi quello di rispettare le suscettibilità e gli interessi di chi che sia.

No; si tranquillizzi l'articolista dell'*Arte drammatica.* Noi non abbiamo mai avuto l'intenzione, come Dio ce ne liberi l'abbiamo ora, di mettere in dubbio la coscienza e l'onestà degli *artisti italiani.* Noi siamo i primi anzi ad ammettere che essi offrano tutto quanto essi possano dare a favore del teatro; che nel riguardo loro, anche l'Arte (questa grande Chimera, che tutti si foggiano a loro piacimento) possa entrare a far parte onorevole delle loro vedute nello esercizio della professione. Ciò che noi intendevamo discutere nell'attitudine dei comici alla coscienziosa interpretazione dell'opera d'arte, era lo studio, la preparazione, insomma l'elezione e l'educazione spirituale rispondenti alla alta loro missione: e ciò non perchè essi siano per ora volontariamente alieni di raggiungerle, ma perchè e l'ambiente in cui vivono e le necessità della vita, che a loro s'impongono, e il monopolio esclusivo, che essi esercitano sull'arte scenica, li al-

lontanano forzatamente da quell'ideale di comico, che un drammaturgo, artista, ha pure il diritto di ripromettersi. Ora il rimproverare ai comici tutte quelle pecche, che non soltanto noi, ma l'opinione pubblica è concorde a deplorare in essi, non sappiamo proprio come possa costituire quell'insulto basso e triviale che l'*Arte drammatica* vorrebbe far credere. Del resto la gretta questioncella di amor proprio, che si tenterebbe così (e non ne vediamo il perchè) inopportunamente sollevare, non merita davvero maggior dispendio di parole da parte nostra, e passiamo oltre senz'altro.

Per salire in più spirabile aria, e considerare la questione dal vero lato pratico, che potrebbe impensierire i comici di professione, il *teatro libero*, secondo noi, non recherebbe neppure alcun danno a questi con una pericolosa concorrenza, — e ciò per la sua speciale organizzazione e per i principii innovatori, a cui è ispirato; — anzi, mentre da una parte accoglierebbe ciò che di buono e di ribelle lo stretto *interesse* economico degli « attori professionisti » metterebbe nell'assoluta impossibilità di prodursi al pubblico, — aiuterebbe dall'altra i comici stessi ad affinare il loro gusto, li inciterebbe a tentar anch'essi il nuovo, approfittando dei propri successi, li animerebbe in una nobile gara di studio, che tornerebbe assai utile all'avvenire

loro e del teatro in genere. Questo è stato uno dei più evidenti risultati benefici dei *teatri liberi* d'Oltralpe, e lo sarà anche da noi se l'istituzione potrà ottenere quell'autorità e quella simpatia, che è nostro primo obbligo accattivarle.

Noti poi l'articolista che nel nostro succinto programma di *teatro libero*, benchè la frase ci scaturisse spesso un po' spontaneamente rude, noi non negavamo affatto la competenza e l'intelligenza di parecchi dei nostri attuali artisti comici, perchè sarebbe stata follìa negarle. Le scene italiane han dato risultati artisticamente esemplari non solo da noi, ma anche fuori d'Italia: diremo di più: esse sono in condizioni di gran lunga più favorevoli all'Arte vera che non in Francia, donde pure ci piove così esorbitante e rispettabile contingente d'importazione drammatica.

Ora come mai l'*Arte drammatica* può ancora credere che il nostro programma suonasse « insulto basso e triviale » ai comici, quando noi, oltre scusare la relativa insufficienza di essi, considerati come massa d'uomini animati sopra tutto dall' « onesto bisogno di lavoro », rilevavamo anche esplicitamente tra loro delle personalità intellettuali ed autorevoli, solo lamentando di vederle sempre accompagnate da elementi disadatti e rovinosi?

Come mai potevasi ritener rappresaglia la

nostra, quando noi non soltanto non avevamo alcuna intenzione di iniziare battaglia contro gli individui, e tanto meno contro alcuna Compagnia di comici costituita; ma solo, con un concetto generalizzatore di riforma, accennavamo alla possibilità di sottrarre l'Arte alle crudeli esigenze del mestiere, senza però impedire che le Compagnie drammatiche continuassero nel loro esercizio, e senza menomamente supporre che coll'aprirsi d'un *teatro libero*, dovessero chiudersi le porte degli altri teatri?

Gli è che, come abbiamo detto nel nostro precedente articolo, quand'anche i capi comici o i direttori dei teatri fossero animati dai migliori intendimenti artistici, essi non sapranno mai liberarsi dalle strettoie dell'industrialismo, dell'affarismo, della speculazione, e perciò sono portati a studiare il gusto più o meno male avvezzo o corrotto del pubblico pagante, per assecondarlo, per adescarlo; mentre il *teatro libero*, oltre che a raccogliere elementi artistici eccezionali sia per quanto riguarda i lavori da rappresentare, quanto per ciò che concerne gli attori, non potrà a meno di formare un pubblico anche diverso da quello degli altri teatri, e senza dubbio più intelligente, più giovanile nel gusto, più raffinato.

L'istituzione adunque di un *teatro libero* (lasciando da una parte ogni piccina questione di

personalità o d'interesse), non può a meno di cooperare all'incremento dell'Arte drammatica, poichè non costretto a nessuna imposizione da parte di un pubblico legato a tradizionali consuetudini, alle quali debba la propria esistenza, non incorrerà mai nel pericolo di immobilizzarsi, di rimanere stazionario e schiavo di viete formole o preconcetti di sistemi e di scuole, che pure piacendo talvolta al grosso pubblico, sono però quasi sempre in contrasto coll'Arte vera e geniale.

Dal punto di vista generale, non è dunque opera nè sincera nè onesta osteggiare in nessun modo l'iniziativa che abbiamo presa. I nostri lettori assidui e gli amici veri possono conoscere l'indirizzo alto e impersonale di tutta l'opera nostra, quando ci abbiano soltanto attentamente seguìti dall'inizio di essa: ad essi ci rivolgiamo perchè anche questa volta possiamo essere interpretati con quella giustizia e quella benevolenza, che non crediamo d'esserci mai demeritata.

Sappiamo anche noi, e ci teniamo a dichiararlo, che la prova, che ora affrontiamo, non è che un tentativo incompleto e modesto di un *teatro libero*, nel senso più lato e più intenso dell'espressione. Ad essa potrà sabato sera più o meno sorridere la fortuna dell'approvazione del pubblico e del successo: noi siamo troppo previdenti e ragionevoli per crearci delle esa-

gerate illusioni, e vivere di esse e per esse durante il grave periodo di preparazione.

Vogliamo però che ben si distingua questa prova preventiva dal completo sviluppo dell'idea, a cui essa preludia. Il risultato dello spettacolo attuale non deciderà certo, per la relativa sua importanza artistica, dell'avvenire del *teatro libero italiano*. Un'istituzione di questo genere non è a dire a quante prove arrischiate, e quindi a quanti insuccessi parziali, possa andare incontro arditamente: ciascuno facilmente se lo può immaginare. Sarebbe illogico e strano che l'insuccesso di questa prova (il Cielo ce ne preservi) fosse già interpretato come la morte dell'idea stessa.

Abbiamo detto « il Cielo ce ne preservi », e lo ripetiamo, perchè non possiamo a meno che di augurarci sin d'ora da parte del pubblico quel favore che salvi almeno le nostre schiette intenzioni artistiche. E ciò perchè questa prova, la quale, come abbiamo tante volte ripetuto, è una prima applicazione pratica della nostra iniziativa riformatrice, riuscendo, gioverà a rendere più facile e più immediato il pieno conseguimento del nostro ideale.

Non è meno giustificata e santa una battaglia, anche quando la vittoria ne arrivi attraverso sicure peripezie, ed eventuali sconfitte.

V.

Le nostre recite.

Tenuto conto della stagione poco propizia, delle *corse*, delle *elezioni amministrative*, un pubblico scelto, abbastanza numeroso, accorse sabato 20 al Teatro dei Filodrammatici, alla prima recita colla quale il nostro giornale ha iniziato la fondazione di un *Teatro libero* in Italia.

Un esordio detto dall'attrice *Maria Rosa Guidantoni*, nel quale erano spiegati gli intenti del programma della serata, ed accennati gli scopi della fondazione del *Teatro libero*, quantunque suonasse non poco ostile pei comici, pei Direttori dei Teatri, per le Compagnie drammatiche in generale, pure fu salutato da applausi. Il che significa che la bontà di un'idea riformatrice, quando per il bene dell'Arte ne sia veramente sentito il bisogno, non può a meno di incontrare il favore del pubblico, anche se elementi avversi per ragioni di partito o di interesse possano tentare di soffocarla.

Il primo atto del *Primo amore,* scene drammatiche di Ugo Valcarenghi, passò senza applausi: in luogo di questi, risa, mormorii, lazzi e motteggi seguirono lo svolgimento della terza scena, nella quale l'autore recitava una parte principale. Le risa, i motteggi incominciarono subito al solo presentarsi del Valcarenghi sul palcoscenico, essendo parso strano al pubblico che l'autore eseguisse una parte nel proprio lavoro, cosa che in altri paesi, in Francia, non avrebbe meravigliato alcuno. Così la scena sanguigna di seduzione, del primo atto, la migliore forse di tutto il lavoro dal punto di vista dell'Arte, non potè essere apprezzata, in causa delle continue reticenze, dell'impaccio e del naturale pànico da dilettante che il Valcarenghi non seppe vincere. L'esecuzione di questa scena, mentre avrebbe dovuto essere naturale ed efficace, risultò invece più che mai artifiziosa e scolorita: e mentre il Valcarenghi, col proprio intervento nella recitazione, aveva inteso combattere, nel concetto teorico almeno, se non nella pratica della realtà, il convenzionalismo dei comici, non riuscì pur troppo — paralizzato quale si trovò alla presenza del pubblico — che a rubare ad essi le mosse, i gesti e in qualche punto anche la intonazione della voce, per cavarsela alla meglio e condurre, senza catastrofi, l'atto al suo fine. Augu-

riamo di tutto cuore ad un altro autore-attore un maggiore coraggio!

È nostro dovere di cronisti, però, soggiungere che malgrado questi inconvenienti, la scena del primo atto fu compresa dal pubblico del Filodrammatici, assai più che non sia stata, lo scorso dicembre al Manzoni, eseguita, come fu, da attori provati; e ciò perchè al testo non furono fatte mutilazioni, e perchè la intonazione della parte recitata dall'autore, ad onta dell'impaccio, fu naturale e rispondente almeno all'intenzione dell'artista. Giustamente intesa la scena del primo atto, anche il resto del lavoro apparve più naturale e più logico, e il secondo atto, recitato con rara coscienza e con invidiabile efficacia dalla giovane romanziera *Gemma Ferruggia* e dal signor *Giorgio Moro,* fu interrotto a metà da sinceri e calorosi applausi; e salutato da applausi fu anche l'autore, il quale non *si presentò, non chiamato al proscenio,* come asserì una maligna gazzetta milanese, ma esortato dagli altri attori, ai quali era sembrato che di quell'insistente applauso del pubblico, anche all'autore dovesse essere serbata una parte.

La signora Maria Rosa Guidantoni, la sola attrice di professione del *Teatro libero,* che della parte della *signora Placida,* nel *Primo amore,* ha saputo fare una vera creazione, così che lo scorso dicembre, al Manzoni, col Rosa-

spina, non nocque, ma salvò da un completo naufragio queste scene drammatiche, forse preoccupata dalla eccezionalità dell'ambiente, esagerò alquanto la tinta comica della propria parte, in queste recite straordinarie, e riuscì meno gradita al pubblico, di quanto meriti il suo raro talento di artista.

Nel complesso, il *Primo amore* s'è rivelato un lavoro vitale, ed è certo che con una esecuzione più salda, — e senza l'intervento dell'autore che guasti, — potrà in seguito ottenere anche un maggiore successo nel pubblico.

Il monologo *Come allora* della Ferruggia, che la prima sera non fu nè apprezzato nè compreso, in causa di una recitazione fatta a voce troppo bassa, piacque invece la seconda sera; e apparve in tutta la sua delicatezza di sfumature e di penetrazione. Questo lavoruccio, scritto per la Duse, ed eseguito ora dalla Ferruggia, è veramente degno di una grande attrice, che alle doti intellettuali della interpretazione unisca anche la efficacia rappresentativa dei mezzi scenici.

Nella terza parte del programma: la *Duse e il Ferravilla,* la signorina Ferruggia ebbe campo di mostrare un non comune talento di imitazione. Il tipo della Duse, nelle movenze, nella intonazione, nelle inflessioni di voce, fu reso tanto bene, da illudere il pubblico, e da provocarne gli applausi più entusiastici.

Il *Ferravilla,* invece, riuscì scolorito e misero. Questa parte fu eseguita da un dilettante improvvisato all'ultimo momento, in sostituzione del signor *Carlo Chiesa,* il quale s'era eclissato all'ultimo momento.

Il tentativo di un nuovo genere di farsa, che completava il nostro programma, e di cui avevamo parlato in uno dei numeri precedenti della nostra *Cronaca,* rispondeva perfettamente al nostro ideale artistico: *L'osservazione del vero, ideale o reale che sia, a traverso l'impressionabilità soggettiva;* ma non fu raggiunto che a metà, e per opera della signorina Ferruggia, la quale raccolse da sola una salva di applausi meritatissimi, imperocchè non si trattava qui di sola imitazione, il che non avrebbe risposto al concetto di un *Teatro libero,* ma si trattava di *creazione artistica,* della osservazione di un tipo a traverso un altro temperamento eccezionalmente atto a comprederlo e a riprodurlo con evidenza così straordinaria nelle sue caratteristiche, da farne opera d'arte.

Se lo spazio ci concedesse di fermarci più a lungo su questo argomento, potremmo dimostrare come questo genere di *imitazione* non abbia nessun punto di contatto col *Condensiamo* del *Novelli,* nel quale, più che intuito psichico d'osservazione, riscontriamo una grande virtuosità di meccanica riproduttiva. Se nella signo-

rina Ferruggia avevamo riscontrato elementi psichici adatti a riprodurre il tipo dusiano, nel signor Carlo Chiesa, avevamo riscontrato in sommo grado quelli rispondenti al tipo ferravillesco; e la mancanza dell'attore, dopo pubblicati i manifesti, non ci ha reso possibile di ottenere una sostituzione degna del nostro concetto.

Per questa e per altre ragioni già accennate più sopra, le nostre recite al Teatro dei Filodrammatici non ebbero quel risultato soddisfacente che avevamo osato riprometterci.

Confidiamo però sempre nelle recite che in seguito andremo organizzando, con un programma più vasto, e con un repertorio di lavori italiani e stranieri, che annuncieremo nel prossimo numero, unitamente al nome dei nuovi attori che andranno a mano a mano aggiungendosi a quelli che già si sono prestati in queste due recite. Questo abbiamo dichiarato, non soltanto per mostrare che la nostra iniziativa mira ad una più ampia e seria attuazione, ma anche per far tacere un poco quegli invidiosi e quei maligni — e sventuratamente non sono pochi — i quali sono andati vociferando che il *Teatro libero* fu dalla *Cronaca d'Arte* tirato in ballo per esclusivo uso e consumo del signor, Valcarenghi: il quale poi, particolarmente mi incarica di tranquillizzare tutti quegli articolisti

critici e non critici, amici e nemici, i quali hanno mostrato di credere ch'egli abbia intenzione di far carriera di attore sul palcoscenico, e hanno cercato di disilluderlo con parole magnanime. Mi è caro soggiungere che il suo nome non riapparirà certo nei *ruoli* degli attori del *Teatro libero.* Dopo questa prima prova, egli ha presentato le sue dimissioni.

VI.

Contro il " Teatro libero ".

*Pubblichiamo, per quello spirito di libertà, a cui è ispirato il nostro giornale, questa lettera del sig. C. Combi, redattore dell'*Adriatico *di Venezia, nella quale, a differenza di molti giornali, si combatte con argomenti dignitosi e seri la nostra iniziativa: e ci riserviamo di rispondere nel prossimo numero.*

La C. d'A.

Cara Cronaca!

Perdona, cara *Cronaca*, se un assiduo ed ignorato lettore ti manda una non breve risposta al tuo articolo sul *Teatro libero*, comparso nel numero 26.

Tu sei entusiasta del nuovo teatro inauguratosi per iniziativa dell'egregio Valcarenghi, e della giovane istituzione parli con quella fede e quella benevolenza, che le buone mamme hanno sempre per i loro figliuoli. Permetti a

me — che non ho alcun pregiudizio di maternità, e posso volgere lo sguardo, forse in un raggio più largo che la tua condizione speciale non permetta — di gettare un poco d'acqua fredda sul tuo caldo e sincero entusiasmo.

. . . .

Il *Teatro libero!:* ecco una bella parola che disgraziatamente nasconde una brutta utopia: una parola che ha dei fascini strani per tutti gli inesperti, i sacrificati, gli sconfitti dell'arte; un grande miraggio di redenzione per chi, vinto una volta, non ha incolpato le forze manchevoli, o la scarsa preparazione, ma i pregiudizi del pubblico, le invidie dei grandi, l'ignoranza dei comici, la cappa di piombo che pesa sui giovani e ne rende men facile il cammino. Non mi meraviglio quindi se l'idea trova caldi fautori, e in coloro che hanno una istintiva simpatia per il nuovo e per l'originale, e nella schiera numerosa dei *decavés,* i quali, sperando di essere tratti dalla loro quasi sempre giustificata oscurità, si attaccheranno al *Teatro libero* come ad àncora di salvezza. Ma l'appoggio di costoro non basta a mostrare i vantaggi del *Teatro libero.* Anzi, fra qualche mese, quando l'ottimo Valcarenghi sarà impotente a liberarsi dagli assalti degli autori novellini, e dai copioni dei monomaniaci del palcoscenico, egli si persuaderà che l'appoggio dei giovani principianti,

degli ignoti, degli sconfitti, sta appunto in ragione inversa della bontà della istituzione.

Al *Teatro libero* ricorreranno tutti i fenomeni morbosi di una pretesa arte drammatica, tutti quelli che confondono lo strano col bello, che credono l'arte consista nell'affettazione della *bohème*, nel disprezzo per tutte le regole, comprese le grammaticali, e scambiano per godimenti estetici le più ricercate e strampalate turpitudini d'un pseudo-naturalismo che alla natura ed alla verità recano la maggiore ingiuria. I gemiti d'una partoriente, come al *Freie Bühne* di Berlino, o magari la partoriente stessa sulla scena!

. . . .

Voi volete fare il *Teatro libero* per offrire ai giovani il mezzo di manifestare il loro ingegno troppe volte soffocato dai pregiudizi del pubblico, dalla ignoranza dei comici, dalla guerra di coloro che sono già arrivati alla meta: volete che il teatro, svincolatosi dalla tirannia delle scuole e dei metodi, respiri una boccata d'aria pura e rigenerante, — volete, in una parola, sottrarre l'arte al tanfo delle Accademie. Ebbene! vi ingannate! Senza distruggere una accademia, ne fondate un'altra peggio: accanto a molte piccole accademie diverse per tradizioni, per uomini, per principî, ne fondate una sola, diretta da pochi, ristretta allo scarso pub-

blico d'una sola città. Invece della oligarchia di venti capo-comici, che nella loro ignoranza, nel loro spirito di speculazione, hanno pure un cotal senso della teatralità, ed una grande conoscenza della tecnica artistica, voi create una oligarchia ristretta di giovani, certo forniti di doti squisite, e di molta coscienza, ma che pure formano una *coterie* per le idee ed aspirazioni comuni.

. . . .

Mi risponderete che siete animati dalle migliori intenzioni ed intendete la libertà nel senso più lato della parola. Vi credo, ma in fondo all'anima di ogni uomo, anche del più spregiudicato, si cela una simpatia per l'uno o per l'altro metodo, per l'una o per l'altra manifestazione. Dagli effetti di questo *penchant,* sia pure ridotto ai minimi termini, nessuno si libera, nessuno, e tanto meno chi ha ingegno e coltura. Ora, cara *Cronaca d'Arte,* dimmi tu se gli egregi giovani che fanno parte della compagnia improvvisata del *Teatro libero,* sapranno, nel recitare una data produzione, liberarsi dall'influsso d'una tendenza opposta allo spirito onde quella produzione è animata. Mi sai dire, cara *Cronaca,* con quale passione, con quale intuito, con quale coscienziosità l'ottimo Valcarenghi — uno dei più forti e geniali romanzieri naturalisti italiani — rappresenterebbe il

personaggio romantico d'una commedia romantica, fosse pure questa — nel suo genere per me falso — una potente concezione?

Meglio in questo caso un comico di mestiere, il quale di preoccupazioni ha soltanto quelle della cassetta.

. . . .

Tu speri, cara *Cronaca*, che il *Teatro libero* possa offrire alle nuove e più audaci produzioni quella cura e coscienziosità nella rappresentazione da cui rifuggono gli artisti comici, cocciuti ed ignoranti, quando si tratta di autori giovani. Non credo affatto che il *Teatro libero* metterà riparo a questi inconvenienti. Ti ho già detto prima che i suoi attori, per quanto spregiudicati, non sapranno liberarsi dalla simpatia od antipatia per il genere o l'autore — il che nuoce indubbiamente ad una rappresentazione accurata ed ideale. Ma poi, credi tu che scompariranno « le papere, gli incisi, gli incidenti inaspettati, le incertezze che si notano alla prima rappresentazione? » Codesto, purtroppo, si verifica e continuerà a verificarsi sempre in tutte le *premières*, ed è appunto attraverso tali ostacoli, anzi loro malgrado, che si manifesta la potenzialità di un'opera d'arte. Ed il pubblico che ha sempre un certo buon senso, ed intuisce l'arte più e meglio che non si creda, applaude l'autore, e sa aggiungere quella parte di effetto

scenico che una recitazione poco accurata può aver tolto.

Poi nel campo della esecuzione, il *Teatro libero* ha un gravissimo inconveniente. Accusate pure i comici di professione di tutti i difetti di questo mondo, concedete ai *dilettanti* del *Teatro libero* — in fondo non sono che tali — tutti i meriti possibili ed immaginabili, e tirate le somme da una parte e dall'altra: ai comici rimane ancora in più questo grande vantaggio: la pratica teatrale.

Offellee fa el tò mestee: è il più sacrosanto dei proverbi nell'attuale manìa dell'eclettismo professionale.

Per quanto impegno ci mettano i migliori attori improvvisati del *Teatro libero*, saranno inferiori ad un discreto artista comico che si preoccupa soltanto della cassetta e dell'applauso strappato con mille artifici.

Ora ognun vede quanto codesta grave, incontestata, indiscutibile inferiorità del *Teatro libero* nuoccia al successo d'una produzione, più che non nuocciano i molti e gravi difetti che si lamentano nei comici.

Purtroppo non vorrei che il *Teatro libero* — non per colpa dei suoi egregi fondatori — anzichè giovare all'arte, le recasse in buona fede gravissima offesa. Un dubbio crudele m'assale; ed è che il *Teatro libero* vada a terminare in un

teatro di filodrammatici. Per ora ne ha tutte le apparenze, se non la sostanza. E tu, cara *Cronaca,* sai meglio di me come non ci sia al mondo niente di più cretino, di più antipatico, di più dannoso all'arte, di quel bipede monomaniaco che si chiama il filodrammatico. Da quegli eunuchi del teatro, che non vanno più in là della *Partita a scacchi* o del *Trionfo d'amore,* fregiato in tutti i toni d'un sentimentalismo marionettistico e dalle attrici romantico-isteriche delle società filodrammatiche, che Dio ne scampi e liberi! Che Dio ti scampi e liberi, amica *Cronaca,* dal rimorso d'aver portato la tua pietra all'erezione di uno di tali edifici!

. . . .

Nel migliore dei casi il *Teatro libero* riuscirà una istituzione affatto inutile. Non farà certo sorgere l'autore che indirizza il dramma per vie più modernamente artistiche. T'inganni, cara *Cronaca,* quando scrivi che in Francia ed in Germania il *Teatro libero* ha dato dei buoni risultati; pel *Freie Bühne* di Berlino è testimonio edificante la corrispondenza del Gagliardi, che hai pubblicato nel n. 26, quasi ad attenuare gli entusiasmi del tuo primo articolo. Tu stessa confessi che il *Teatro libero,* a Parigi come a Berlino, « degenerò assai presto in deplorevole accademia ». È quello che sostengo io, quello che fatalmente accadrà anche per il tuo Teatro.

E dopo la tua accademia, che a molti parrà poco libera, sorgeranno altre accademie, e poi altre ancora, tutte animate dallo spirito di ribellione che ti ha incoraggiato a fondare il *Teatro libero.* A Milano avverrà ciò che è avvenuto a Parigi per il *Salon,* a Berlino per il *Freie Bühne.* Dal secondo *Salon,* quello dei rifiutati, e dal *Freie Bühne* hanno disertato i soliti malcontenti, i rifiutati dei rifiutati, i quali hanno costituito un'altra democrazia, nel cui concetto, il *Salon* n. 2 ed il *Teatro libero* costituiscono la peggiore delle oligarchie, e delle camorre drammatiche. Si faranno delle *selezioni a rovescio,* a tutto danno dell'arte, incoraggiando gli inabili, i presuntuosi, i cosidetti genii incompresi, a perseverare per una via nella quale sono chiamati.

Del resto, cara *Cronaca,* i *Teatri liberi* di Parigi e di Berlino non hanno ancora scovato il capolavoro: le produzioni rappresentate furono pressochè tutte al disotto della mediocrità, e la loro audacia sconfinò dal campo dell'arte per entrare in quello della più inestetica oscenità. In fine il *Teatro libero,* certo contro l'idea dei fondatori, ha lo scopo di adonestare sotto il velo d'un nuovo ideale artistico, le *pochades* più scipite. Ecco tutto: l'arte cantaride per i vecchi impotenti, l'arte frutto-proibito per le irrefrenate libidini dei giovani. È questo il

sacro fuoco che ti accende, mia cara *Cronaca*?

. . . .

Lasciamo in pace le accademie vecchie che trascinano gli ultimi giorni della loro esistenza, e per carità, non facciamone di nuove! Queste sono peggiori di quelle, che presentano nel loro attivo l'autorità della tradizione, ed il poco di buono fatto nei tempi andati. Noi gridiamo ogni giorno contro l'artificio che uccide l'arte, contro le accademie che offendono la natura, contro i pregiudizi, le convenzionalità, le antiquate superbie di quelli che sono ammirati, contro la cristallizzazione delle forme e dei metodi, contro tutto ciò che impedisce lo svolgersi degli ingegni, il manifestarsi e progredire di nuovi ideali. Ma contro le oligarchie che trionfano stiamo apparecchiando nuove oligarchie che cadono naturalmente negli errori delle prime, e contro cui nuove oligarchie sorgeranno. E tutte agitano una bandiera intransigente, tutte combattono in un campo chiuso, e non vedono più in là del proprio ideale, e non mettono naso fuori della loro cinta. Aveva ragione il Carducci di scrivere che al nostro secolo « che pur si vanta d'essere ritornato alla natura e grida tant'alto contro il così detto convenzionalismo e le accademie, manca appunto in generale un po' di natura e di verità ».

Lasciate che l'arte svolga libera il suo corso;

gli ingegni superiori e giovani di valore, gli ideali santi, per quanto audaci, anzi perchè audaci, sanno vincere tutte le difficoltà dell'ambiente, schiacciare i pregiudizi ed imporsi: l'arte vera trionfa più presto di quel che si creda. Codeste accademie di nuovo genere, sia pure ispirate alla più larga libertà, sono una superfetazione. Se l'autore drammatico tanto invocato c'è, non tarderà a saltar fuori, anche senza l'aiuto del *Teatro libero*. Se poi l'Italia, come dicono i gesuiti, è per ora condannata alla sterilità, bisognerà aver pazienza ed attendere. Ma siatene pur sicuri, non sarà certo il *Teatro libero* a fecondarla.

Scusa, cara *Cronaca*, la lunga chiacchierata, e perdona al tuo

Venezia, 18 giugno.

C. Combi.

VII.

Il Teatro libero esotico.

E giacchè abbiamo ormai anche in Italia un tentativo di *Teatro libero*, non sarà male di risalire agli esempi, alle istituzioni consimili che lo hanno preceduto da tempo in Francia ed in Germania, e di farlo proprio sulle colonne di questo periodico, che è stato l'iniziatore, anzi l'autore del tentativo.

Gli esperimenti del *Théâtre libre* di Parigi e della *Freie Bühne* di Berlino, in questi ultimi anni, sono stati per più aspetti così notevoli, ed hanno assunto in complesso una tale importanza, che mette conto di parlarne un po' seriamente anche da noi e di esaminare in ispecie l'ambiente teorico, nel quale si sono prodotti e si vanno via via svolgendo. Interessa sopra tutto di vedere le teorie e i risultati del teatro pa-

rigino, sia come quello che è stato il precursore, sia per la superiorità e l'espansione di cui gode in genere il prodotto comico francese.

Il *Teatro libero* è sorto in Parigi quasi clandestinamente, da principio, inavvertito dal pubblico, disprezzato e deriso dalle consorterie artistiche grandi e piccine, come tentativo e sfogo grottesco di autori e di attori incapaci all'arte vera e dominatrice delle scene francesi. Esso rappresentava, in realtà, una reazione appena sensibile contro gli esclusivismi e le olimpiche intolleranze, un rifugio contro i disdegnosi rifiuti dei teatri sovvenzionati, ufficiali, e in particolar modo di quella grande accademia drammatica che si chiama il *Théâtre Français*, onore e tirannia nel tempo stesso dell'arte nazionale francese: era insomma, ed è ancora, rispetto all'arte drammatica, qualche cosa di simile al *Salon des refusés* rispetto alle arti plastiche. Soltanto le proporzioni materiali e l'importanza morale sono andate aumentando in pochi anni; accennano ad uno sviluppo sempre maggiore e ad un assetto stabile, e si impongono ormai necessariamente all'attenzione universale ed alla discussione critica.

Il *Teatro libero* ha accolto ed ospitato nei suoi primordi tutti i rifiuti degli altri, di qualunque genere fossero; ha portato al fuoco della ribalta e all'onore della pubblicità la spazzatura

del prodotto drammatico francese, per arrivare poi ad avere una produzione sua propria, ossia ad esso particolarmente destinata. La pubblicità non è, per dir vero, completa, perchè il governo non ha permesso che alla nuova arte, un po' troppo libera, fosse libera anche l'entrata; non ha consentito cioè l'accesso incondizionato al pubblico anonimo e pagante: perciò le rappresentazioni sono private pei membri della società fondatrice e per invitati speciali. Così il governo ritiene di aver salvata la moralità pubblica; ma viceversa poi, la stampa ammessa ed invitata, si è presa, naturalmente, l'incarico di propalare ai quattro venti tutte le gesta più o meno eroiche dell'arte nuova.

Quanto ai risultati pratici del *Teatro libero*, bisogna ricordare subito che in tre anni, da che esiste, esso ha rappresentato 30 autori novellini per la prima volta e 125 atti inediti, alcuni dei quali, dopo l'esperimento del *Teatro libero*, sono passati alle grandi scene. Il *Teatro libero* ha dunque fatto in complesso opera letteraria e feconda, non ostante le esagerazioni ed il lusso eccessivo di crudezze artistiche per parte sua, non ostante le opposizioni e le intransigenze del di fuori.

Il Roscio e insieme il *deus ex machina* del *Teatro libero* è l'attore Antoine, non so bene se anch'esso rifiuto di altri teatri, ma a quanto pare, per consenso generale, un attore che a qualche difetto accoppia pregi non comuni, e che ha bandita e compìta per conto proprio, nella recitazione e nella interpretazione dei caratteri, la riforma naturalista reclamata dai teoristi e adottata dagli scrittori della nuova scuola per la sostanza dell'arte.

L'Antoine è stato il vero iniziatore e fondatore del *Théâtre libre,* mercè una forza di volontà e di persistenza ammirevoli, sussidiate da una energia e da una attività infaticabili. Incoraggiato dal buon successo ottenuto col suo modesto teatrino impalcato in una sala, egli ha ora allargate smisuratamente le proprie idee e le proprie speranze, e in un opuscolo di pochi mesi fa, egli presentava e patrocinava un grandioso disegno di teatro, destinato a dar vita stabile e sicura al tentativo, all'inizio felicemente riuscito. Il nuovo teatro sarà costruito, organizzato e funzionerà in modo diverso da tutti gli altri: gli spettatori vi troveranno tutti i comodi e le libertà materiali, come gli autori tutte

le libertà del pensiero e della parola: un macchinismo perfetto permetterà di eseguire qualunque concezione drammatica senza intermezzi: l'orchestra sarà invisibile come a Beyreuth. La compagnia comica si comporrà di 35 artisti pagati e partecipanti altresì agli utili dell'impresa; i loro nomi però non figureranno mai sugli affissi, sui quali non saranno indicati che l'ora dello spettacolo, il titolo dell'opera e il nome dell'autore. Ogni quindici giorni lo spettacolo sarà rinnovato, qualunque sia stato l'esito del precedente, perchè l'indugiare sopra un buon successo equivarrebbe a ricominciare l'ingombro, l'ostruzione al diritto degli altri, e rallenterebbe la produzione. Insomma una riforma radicale nei mezzi, come nel fine.

Ma in sostanza che cosa vogliono, che cosa pretendono e che cosa fanno questi fautori e seguaci del *Teatro libero?*

Il loro autore classico, perchè anche il *Teatro libero* ha già un classicismo, è Henry Becque. Chi sia Henry Becque non c'è più bisogno di dirlo, nè pure in Italia, dopo le rappresentazioni variamente fortunate della sua *Parisienne* e della sua *Navette;* ma ragionando dell'arte

nuova, non si può a meno di fermarcisi un po' sopra.

Quanto a me, benchè l'opera sua sia finora piuttosto scarsa, ritengo ch'egli possa dirsi lo scrittore comico più alto e più acuto che vanti oggi la Francia. Il suo teatro è completo in due volumi, e questi, di comedie vere e proprie, oltre alle due citate, non ne contengono che una terza, *Les Corbeaux*. Gli altri lavori sono *vaudevilles*, drammi giovanili e anche, se non erro, melodrammi. Ma le tre comedie nominate bastano a costituire l'autore in tutta la sua forza, a improntarne la fisonomia caratteristica, spiccata.

La *Navette* non è che un atto, di genere un po' eterico, o, per dirla più alla moderna, *orizzontale;* un atto svelto e leggiero, ma di un umorismo sottile e beffardo. Ha per protagonista una etèra parigina e ne schizza in pochi tratti la vita e le vicende amorose, l'andare e il venire cioè da un amante all'altro come fa la spola nel telaio. Ma nello schizzo, l'interesse comico veramente non è per la donna, la quale rappresenta un tipo di bassa categoria morale, bensì per gli uomini, per gli amanti colpiti dal più spietato umorismo dall'autore, nelle loro meschine vanità, nelle loro pretese e nei loro esclusivismi illusorii, sopra tutto nella loro dabbenaggine che li rende giuoco risibile e compas-

sionevole insieme della femmina scaltrita e senza scrupoli.

Les Corbeaux è una comedia in 4 atti, grigia, pesante, plumbea; ma, a parte questo difetto artistico, può dirsi un saggio perfetto del genere verista o naturalista nel teatro; il processo verbale di un pezzo di vita vissuta, un documento autentico della tristizia umana. Il motivo fondamentale è lo scatenamento di tutti gli egoismi sopra una famiglia in rovina; abbandoni umilianti da un lato, dall'altro maneggi indegni di speculatori, che si avventano come corvi a spolpare la carogna. Il quadro lugubre è appena consolato dal pallido raggio di una bontà femminile, che sa giungere fino al sacrifizio di un matrimonio ripugnante per la pace e il benessere della famiglia. Ma la comedia non è rallegrata e vivificata da alcun contrasto, da alcuno di quei lenocinii dell'arte che intende a dilettare e ad accaparrarsi l'animo altrui in ogni modo. Essa è il frutto di una convinzione e di una formola d'arte severa, direi quasi ascetica nel suo genere, la quale non si cura tanto di piacere altrui, quanto di soddisfare la coscienza dell'artista. E oltre a ciò, più che ciò, manca ad essa l'intonazione umoristica, le manca il soffio geniale della personalità soggettiva: è del processo verbale puro e semplice, dello Zola più massiccio.

Ma il capolavoro del Becque è la *Parisienne*, e la commedia è tale davvero, che il teatro verista moderno ha ragione di levarla su gli scudi come prova provata che dalla sua formola può escire dell'arte squisita, come capostipite di tutte le mogli e madri e figlie e sorelle e amanti, più o meno ideali, presenti e future, che ne sono discese e ne discenderanno. In realtà, per il suo contenuto, essa può opporsi con molta forza di significato intimo a tutto il genere della commedia a fondo più o meno romantico e pseudo-sentimentale che si è fatta fin qui. Il motivo è il solito, l'eterno adulterio; i personaggi sono sempre quelli dalla triade biblica in poi, Adamo, Eva e il serpente; ma l'aspetto, ma il colore e il rilievo, ma il sapore, ma la dissezione psicologica, ma il senso etico, non sono più affatto quelli di prima. L'adulterio non è più gualdrappato di stile romantico e retorico, nè drappeggiato nel manto della ribellione alle tirannie sociali, sopra le leggi incoercibili del cuore, della natura; l'adultera non declama più la grande, la fatale passione, il seduttore non è più l'eroe, l'Adone, l'Orlando, il Lovelace, il Don Giovanni, a cui la sorte ha largito tutte le eccellenze in confronto del marito; questi infine non è più il tipo grottesco, eternamente beffeggiato dalla vecchia commedia, o il tiranno odioso, che giustificavano con la loro presenza

la colpa della moglie; o la vittima infelice, ma necessaria, che riusciva tutt'al più a strappare un po' di commiserazione, senza pregiudizio, s'intende, per l'assoluzione degli altri. Niente di tutto questo. L'adulterio striscia terra terra, nella più semplice prosa.

La moglie, se ne togli questo peccatuccio così innocuo, quando è bene dissimulato, è la più buona, la più perfetta delle mogli: essa vuol bene al marito e se non l'ama d'amore, essa non ama, a dir vero, nè pur l'altro, per cui da questo lato non fa torto al coniugio: essa è la migliore amica, la consigliera più savia ed opportuna, la provvidenza vera del marito e della famiglia. L'amante, inferiore forse al marito, non possiede altro vantaggio che la diversità, la prerogativa di essere un altro. Il marito è perfettamente normale; buono, serio, affezionato, fiducioso, contento. La moglie, il marito e l'amante vivono nel più cordiale accordo, nel più sicuro equilibrio, integrando inconsciamente la formola di fisica sociale positiva, secondo la quale l'adulterio è la valvola di sicurezza del matrimonio. La commedia è insomma la rappresentazione esatta dell'adulterio per comodo, per abitudine, per distrazione necessaria, che costituisce uno degli elementi fondamentali, si potrebbe dire una delle istituzioni semi-legittime, dei nostri costumi.

E perchè poi anche il seduttore non abbia troppo a insuperbire per conto suo, perchè nessuno si illuda che egli possa metter troppo salde radici, rinnovando la monotonia del matrimonio, così anche la sua continuità soffre una interruzione, una parentesi di sei mesi, nella quale trova da allogarsi un capriccetto episodico di madama. Sfogato questo, sempre nel più stretto incognito, la parentesi si chiude, il vecchio amante fa di necessità virtù, e il romanzetto prosaico, il tiro a tre ronzinesco ripiglia il suo aìre.

È morale o immorale la rappresentazione artistica di tutto ciò? Non lo so. Certo è molto differente da quanto si faceva prima, e io non conosco nulla di un sarcasmo più amaro, di un umorismo più sanguinoso di questo quadretto famigliare. Dice l'artista al suo pubblico: *Messo t'ho innanzi: omai per te ti ciba.*

E si può aggiungere che, oltre alla materia, anche la forma dell'arte raggiunge in questa commedia un grado di efficacia e di finezza straordinario, e tocca un segno da pochi finora raggiunto: cosa che mi limito ad affermare, con poca tema invero di contraddizioni, perchè l'analisi e relativa discussione critica sarebbero qui fuori di posto.

La *Parisienne*, dopo aver vista la luce della ribalta, qualche anno fa, in uno dei teatri se-

condari di Parigi, non ricordo più quale, con abbastanza buon successo per parte del pubblico, ma passata pur sempre a scappellotto come una monella importuna e sguaiata per parte della critica ortodossa, tollerata insomma perchè fuori dell'agone sacro del *Théâtre Français*, ottenne poi finalmente l'anno scorso di poter sfondare le porte anche di questo, in forza di una specie di crociata de' suoi partigiani e in grazia del suo valore artistico riconosciuto. E a questo si adoperò anche uno dei sommi sacerdoti della critica sullodata, il Sarcey, che già l'aveva bistrattata la prima volta: e si adoperò per il gusto, non si tenne dal dirlo, di vederla cadere, ciò che prevedeva e gli sembrava certo. Diffatti può dirsi che non s'ingannò.

Se non cadde addirittura, la *Parisienne* non trovò fortuna al *Théâtre Français*; parve una mancanza di rispetto, forse una profanazione nella casa di Molière, dell'autore di *Tartufe* e di *Georges Dandin*, del primo e massimo verista, cioè, che onori l'arte comica moderna, e dovette ben presto sparire dall'affisso. Una commedia di osservazione cruda e sincera, di amara ironia sociale, di spirito non artifizioso, ma sostanziale, nella quale piangono e ridono le cose stesse più che le parole, per un teatro di secondo ordine poteva passare, ma per la *Comédie Française*... *allons donc!*

In Italia poi essa ha incontrato varia sorte, come qualunque altro lavoro esotico o indigeno che sia, tranne poche eccezioni, a seconda forse delle varie interpretazioni, che di un lavoro scenico, specie di uno simile, sono e devono essere tanta parte. Ma la commedia è parsa in verità ai più ciò che ho detto sopra, e io la credo realmente una delle migliori cose che il teatro francese contemporaneo abbia prodotto.

Quali siano le teoriche e le polemiche degli ultimi veristi, lo dirò un'altra volta.

T. Fornioni.

VIII.

Per l'Arte e per me.

Ora che le contumelie della stampa italiana, intorno al mio nome, sono cessate; ora che i nemici, gli indifferenti, i maligni, i panciuti dell'arte, gli invidiosi e gli impotenti hanno sfogata la loro iracondia e abbastanza sogghignato alle mie spalle; ora che i giornali umoristici hanno sbozzata la mia *silhouette*, e che un giornalettucciaccio-libello, testè scoppiato e morto per bile, ha avuto il coraggio di recitare le esequie a me e al mio giornale; mi sia concesso di rispondere una parola, in una sol volta, a tutti, poichè io non sono morto, e il mio giornale fiorisce.

Lascio da parte, e non mi degno di raccogliere, le basse insinuazioni di certi ermafroditi della stampa ebdomadaria e quotidiana, i quali hanno pubblicato che il *Teatro libero in Italia*

fu da me *tirato in ballo* per crearmi attorno un po' di *réclame*, per spacciare qualche esemplare di più de' miei romanzi che *non vanno;* perchè potrei rispondere, che senza ricorrere a questi espedienti, taluni miei libri hanno avuto parecchie edizioni in breve volger di tempo.

Lascio da parte, e non mi degno di raccogliere, quell'altra falsa e assurda asserzione di certi serpentelli ignoranti della critica, che io col pensiero di un *Teatro libero in Italia*, abbia voluto scimiottare la Francia e la Germania; poichè la *Cronaca d'Arte*, con un mio articolo: *Strozzini!* inserito in un numero dello scorso gennaio, a proposito di una commedia italiana non abbastanza apprezzata dal pubblico (1), già ne espresse genuinamente il bisogno, un bisogno vero per l'arte, e per il vero artista così spesso in contrasto colla mediocrità della folla male avvezza ad ogni ardire di riforma.

Nè era quell'articolo uno sfogo di autore fischiato, nè una cervellotica e balzana composizioncella da giornalista pagato un tanto per linea. Era il risultato di osservazioni vissute, di scalfitture e di ferite guadagnate da me stesso sul campo di battaglia, e che solo uno sconfinato amore per l'arte, solo un grande desiderio di

---

(1) *Ad oltranza*, di E. Calandra.

bene, mi spingeva a risparmiare ad altrui, suggerendomi il pensiero di un miglioramento, di una riforma redentrice.

Non era, credetelo — poichè intendo parlare qui a lettori affezionati e benevoli — non era egoistica e vana passioncella di ambizioso volgare, quella che mi faceva immaginare — sin da allora — un ambiente speciale, artisticamente eletto, un *nuovo teatro*, in cui il sentimento dell'arte non potesse venire sopraffatto dalla speculazione volgare; in cui il tornaconto non sacrificasse la verità; la suscettibilità puerile non schiacciasse l'ardimento dello spirito battagliero e ribelle. Non era, credetelo, passioncella di spirito isterico o vanesio, quella che mi spingeva ad immaginare un ambiente drammatico in cui gli attori non fossero vilipesi dalla tirannia del mestiere; ma affratellati da una profonda coscienza, contribuissero volonterosi ad una più efficace e più degna estrinsecazione dell'opera d'arte: in cui — infine — un pubblico che non vede soltanto cogli occhi, che non giudica i fatti soltanto alla stregua dei fatti che ha conosciuti nella ristretta orbita della sua quotidiana facoltà di espansione, ma che è chiamato a giudicare di un godimento estetico e puro, potesse dare all'artista, oltre al conforto di clamorose ovazioni, che accompagnano spesso le petulanti manifestazioni dell'arte caduca,

anche la nobile e dolce lusinga di sentirsi compreso.

E questo ambiente, tanto invocato dall'artista, e tanto atto a rispondere ai bisogni dell'arte, è pur stato inaugurato e raccolto, spontaneamente — checchè ne pensino i sistematici contraddittori e gli osteggiatori interessati — la sera del 20 giugno del 1891, in Italia.

L'ambiente, infatti, quantunque fosse alquanto corrotto, in causa di inevitabili elementi eterogenei e profani, poteva però ben dirsi giovanilmente caratteristico, e quale non potevasi a meno di prevedere, del resto, in una battagliera serata inaugurale come quella.

Ma ciò che molti benevoli non sapranno ancora bene spiegarsi, e che, pei nemici, sarà certo ancora per molto tempo *argomento di riso e di trastullo*, è l'avere io stesso voluto presentarmi sotto le spoglie di attore, e rappresentare — o male o bene — una parte, nelle mie scene drammatiche. Cosa, cotesta, ch'io stesso non saprei perdonarmi, se in ciò non fossi stato animato dalle migliori intenzioni, esclusa fra esse, certamente, quella di mostrare al pubblico le mie qualità negative di attore scenico.

Certo è, che se la naturale reazione di una parte degli spettatori, avversi per predisposizione d'animo o per decrepitezza di intenti artistici, alla nostra riforma, non avesse paralizzato

oltre ogni dire la mia facoltà di estrinsecazione, rassomigliandomi al più disgraziato filodrammatico; il pubblico, e ancora più l'artista, avrebbero potuto, se non apprezzare, almeno intravvedere e comprendere, sotto le apparenze primitive e gregge d'una esecuzione imperfetta e disadorna, i germi sostanziali di quella interpretazione spontanea e viva che solo l'autore può dare, sia leggendo, sia rappresentando, una parte da lui creata. Forme primitive e germi sostanziali tanto spesso posti in oblìo anche dai più celebrati attori scenici; i quali, più che ad ottenere un intellettuale risultato di evidenza, dalla rappresentazione artistica, ed un risultato di logica armonia, nella composizione generale del dramma, o di verità persuasiva nel pubblico, mirano invece egoisticamente ad effetti artifiziosi, e quasi temendo di mostrare le nude e vereconde forme dell'Arte, le deturpano, ricoprendo sfacciatamente d'orpello e di false gemme un corpo ch'essi medesimi hanno reso rachitico.

Quanto a credere, infine, ch'io abbia voluto iniziare un *Teatro libero* in Italia, per rappresentarvi anzitutto le mie scene drammatiche, respinte — come s'è detto — da più di un capocomico, e poco rispettosamente rappresentate lo scorso anno al teatro Manzoni ; io non ho che a lusingarmi e a congratularmi meco, se un la-

voro, che per circostanze accidentali non ha ancora avuto la fortuna di incontrare nel pubblico quel successo ch'io onestamente e francamente credo si meriti, ha contribuito almeno a suggerirmi un tentativo di iniziale riforma, che potrà dare buoni frutti.

Quanto poi alla prova fatta recentemente al Teatro dell'Accademia dei Filodrammatici, per quanto il successo non sia stato uguale a quello sperato, anche in causa di qualche elemento necessario mancato all'ultima ora; pure, essa non può nuocere in nessun modo al successivo sviluppo della nostra iniziativa.

Questo abbiamo fatto dire nell'*Esordio* recitato dall'attrice Guidantoni, e questo fu anche stampato nel nostro giornale. Non puossi adunque dar luogo ad equivoci sulle nostre intenzioni e sulle nostre speranze. E se siamo in qualche modo fraintesi, ciò non potrebbe venire che dagli invidiosi e dai malvolenti.

È naturale, però, che dopo il gracchiare della stampa e della critica, tanto pronta a coprire d'incensi e d'applausi ogni più mediocre manifestazione dell'umano pensiero, quanto è restìa, velenosa e perversa in faccia ad un tentativo, è naturale ch'io debba arrestarmi alquanto, e riacquistare le forze perdute. È naturale che dopo aver dato in qualche modo motivo ai nemici, ai retrogradi, ai falsi avveniristi, ai gesuiti

dell'Arte, di aizzare le loro punte vigliaccamente insidiose contro di me e contro il mio giornale, io mi rimanga per qualche tempo rannicchiato, e attenda il momento opportuno per sfoderare un programma che li sferzi sul viso.

È naturale tutto ciò. E coloro che lottano meco sinceramente e coscienziosamente, per la verità e per la giustizia, non mi copriranno del loro dileggio, ma mi sapranno grado invece, se animato e convinto da quegli inoffuscati ideali, non so piegarmi a nessun ipocrita o vile riserbo, ma lotto a forza di braccia, e in luogo di gridare alla folla e di aizzare gli animi altrui come un predicatore gonfio e retorico, mi getto nella mischia, e ne esco colla faccia graffiata.

Nessun di quanti amano l'Arte veramente, e in essa hanno trovata una fede, un godimento che li innalzi al disopra delle volgari furfanterie umane, oserà disprezzarmi, se, sdegnando le consuetudini di tutta una folla di mestieranti, di mantenuti, di speculatori, di artefici falsi, non faccio dell'Arte una ciancia accademica, ma miro a pratiche riforme, che potranno giovare all'Arte, agli artisti, e a me.

Io non sono morto. Sono invece più vivo e più forte di prima. Lo sappiano i miei più crudeli nemici che hanno sogghignato di gioia alle mie spalle. Che se le difficoltà, la fatalità, le circostanze avverse, giungessero un giorno a di-

laniarmi, a tramutarmi così, che per debolezza morale dovessi solo in piccolissima parte assomigliare ad essi; allora soltanto dovrei vergognarmi.

IX.

Ancora il Teatro libero esotico.

Il profeta, o quanto meno l'apostolo più fervente delle ultime dottrine veriste, nel giornalismo, è il sig. Jean Jullien, direttore, fino a tutto l'anno scorso, del periodico settimanale *Art et Critique*, che era l'organo ufficioso dell'arte nova in tutte le sue manifestazioni, e che ha dovuto cessare di vivere dopo due anni di lotta accanita e di polemiche un po' intemperanti. Il Jullien è anche autore, e ha prodotto qualche saggio del suo genere, nel quale sono applicati rigorosamente i canoni della teoria. Il suo ultimo lavoro, una commedia in tre atti intitolata *Le Maître*, fu riconosciuto generalmente come saggio notevole, e si ebbe abbastanza buon viso anche dalla critica avversaria.

Ciò che vogliono, rispetto al teatro, gli ultimi veristi, lo proclamano e lo sostengono dunque con articoli polemici, prefazioni, opuscoli e con-

ferenze, meglio di quanto in complesso lo illustrino finora con le opere. Il teatro da loro vagheggiato lo chiamano pure *théâtre nouveau* e anche più baldanzosamente *téâtre vivant.* Dicono: dopo Molière e i grandi tragici, che si sono ispirati alla sola umanità, gli autori del secolo XVIII e della prima metà del XIX, drammaturghi e romanzieri, hanno sostituito alla verità una convenzione, che soltanto il loro ingegno faceva scusare. I tentativi del teatro nuovo non sono che un ritorno alle buone tradizioni smarrite. Gli scrittori nuovi vogliono anzitutto liberare il teatro dalla schiavitù del tipo, fare dell'insieme dei comici non più una tastiera, nella quale ogni tasto rende invariabilmente la stessa nota, ma una orchestra di istrumenti policordi e polifoni; non più un catalogo di attori classificati per determinati ruoli, ma un'accolta di esseri umani viventi e trasmutabili, come i personaggi di Molière. All'arte nuova, interpreti nuovi. Questo per l'esecuzione. Quanto alla creazione, essi vogliono che la commedia nuova sia la commedia umana di Balzac. Il nostro secolo scientifico reclama, anche nell'arte, la esattezza della osservazione e la giustezza del ragionamento. Non hanno la pretesa di scoprire e svelare al pubblico dei mondi nuovi, ma soltanto di vedere il nostro con altri occhi e sotto diverso aspetto. La difficoltà del-

l'arte e la forza dello scrittore stanno appunto nella scelta del soggetto, nello studio dei caratteri, nell'interesse dello svolgimento. La rappresentazione della vita non esclude nè il bene nè il male, nè il riso nè il pianto. La commedia umana è grande e potente con mezzi semplici: essa deve costituire il *théâtre vivant*. — Sono tutte cose che su per giù abbiamo dette anche noi, altre volte.

Il Jullien svolge poi più largamente e con grande abbondanza di particolari questi principii generali in una prefazione alla sua commedia in un atto *L'Echéance*, nella qual commedia la pratica è, a mio giudizio, piuttosto scadente, ma nella qual prefazione l'autore ha inteso di formulare definitivamente la teorica nuova.

Per il Jullien, il *théâtre vivant* non è e non deve essere naturalista, secondo il tentativo fatto da alcuni in questi ultimi tempi, senza buoni risultati, perchè essi hanno continuato a servirsi della maniera, dei processi e di tutte le *ficelles* convenzionali, non solo per la costruzione del dramma e pel dialogo, ma per l'interpretazione altresì e per l'allestimento scenico. Della brutalità dell'azione, delle parole grosse o sconce (*gros-mots*) in bocca ai personaggi, e l'uso di

qualche accessorio naturale sulla scena, non può costituire una riforma. *Come l'arte non è solamente la natura, così il teatro non deve essere soltanto la vita. Il teatro serio è un'imagine vivente della vita.* E qui tutta la serie delle riforme nei mezzi materiali delle rappresentazioni: sala buia, illuminazione e disposizione verosimile della scena, modo di stare, di atteggiarsi, di muoversi, di recitare degli attori. *Una commedia è un frammento di vita messo su la scena con arte:* falso quindi il sistema di preparare gli spettatori agli avvenimenti; assurda la presentazione dei personaggi, che l'azione stessa presenta; inverosimili gli scioglimenti, le catastrofi convenzionali. *Una commedia è la sintesi della vita fatta per mezzo dell'arte,* a differenza del libro che ne è l'analisi: sono perciò da bandire le tirate, le dimostrazioni, l' esplicazione lenta; il dialogo vuol essere vivo, conciso, imaginoso; tutti i personaggi vanno disegnati con cura; bisogna interessare e commovere senza affaticare. Abolizione dell'unità dei tipi; abolizione sopra tutto del *personaggio simpatico,* vera calamità e miseria dell'arte.

E riassumendo e determinando la formola del *teatro vivente,* che dice vecchia come il mondo, conclude: « che la specializzazione dei generi e dei ruoli è un errore, e che il comico deve essere intimamente connesso al drammatico,

perchè tale è nella vita, perchè il teatro serio è l'imagine vivente di essa e deve esserne la sintesi ».

Come negare che tutto ciò sia vero, sia buono e sia vecchio in realtà per lo meno quanto Shakespeare e quanto Molière? Le formole sono eccellenti: i guai principiano poi nelle applicazioni e nelle esagerazioni.

Questa riforma in sostanza, per quanto il Jullien lo contrasti, non è che quella del naturalismo, il quale deve finire per avere il suo momento storico di dominio sul teatro, come lo ha avuto e in parte lo ha ancora nel romanzo. E se gli ultimi veristi ripudiano adesso la parola *naturalismo*, gli è solo perchè finora esso è stato male usato dagli autori incapaci ed impotenti, e ha trovato perciò ben scarsa fortuna. Ma è questione di parole: il *théâtre vivant,* che il Jullien e gli altri apostoli bandiscono, non è che il prodotto della formula naturalista.

È certo che il teatro ha bisogno urgente di rinnovazione. Esso è rimasto indietro da tutto il resto, nel movimento letterario e artistico odierno, per le sue peculiari condizioni del contatto immediato, necessario col pubblico d'ogni

specie e dell'elemento di speculazione quattrinaia, che pur troppo lo avvolge e lo spadroneggia. Ma artisticamente tutte le formole vecchie sono esaurite. Il romanticismo ha dato gli ultimi tratti e adesso il realismo lo perseguita e lo combatte ad oltranza anche sul teatro, assumendo i diversi nomi di naturalismo, verismo, modernismo, teatro vivente, e va dicendo, a seconda di gradazioni e di criterii più estrinseci che sostanziali. La questione intrinseca è fra l'ideale e il reale, e la prevalenza del momento, non giova negarlo, è per questo. Si può discutere, si può anche stare per l'idealismo, come principio e fine dell'arte, che ragioni non ne mancano; ma non si può disconoscere che ora l'ambiente e la prevalenza sono per il realismo. Al naturalismo, che deve compiere necessariamente la sua parabola, terrà dietro forse fra non molto la reazione, come è seguìto nel romanzo, ma per ora esso procede affermando la propria azione.

La formula naturalista del teatro, oltre ai vizi organici che racchiude ogni formola troppo assoluta, pecca per la esagerazione del verismo esteriore. La maggior parte dei suoi polemisti si affanna più per la disposizione del mobilio sul palcoscenico, che per la parte concettuale, più per la interpretazione che per la creazione dell'opera. I principii fondamentali, accennati

sopra, possono essere ottimi certamente, ma non lo sono del pari talune intransigenze formali. Non è naturale e non è razionale in arte nè pure il miserabile convenzionalismo a cui giunge il verismo formalista con le sue pretese, che inceppano e imbavagliano la verità e l'ingegno. Perchè dopo tutto la verità non risiede nella forma, ma nella sostanza; perchè l'arte, e il teatro in ispecie, non possono e non potranno mai essere una riproduzione trigonometrica della vita, ma saranno sempre una prospettiva, una sintesi, un simbolo. È dunque necessario ribellarsi anche alle servitù del verismo.

L'arte nova, l'arte dell'avvenire, io credo, non germoglierà che sopra una ecatombe di prammatiche e di regolamenti vecchi e odierni. Essa ritornerà forse in parte all'antico, non al classico s'intende, per la libertà delle forme, e vi soffierà dentro lo spirito dei nuovi ideali.

Essa avrà forse il coraggio e il buon senso di riabolire la meccanica e arbitraria ripartizione per atti. Il dramma ideale è una successione di scene, le quali possono cambiare di luogo e di tempo ad ogni momento, restandone avvalorata, anzi che scossa, l'unità sostanziale dell'azione, la sola necessaria. Essa avrà forse il coraggio e il buon senso di riabilitare il monologo, soppresso dal gretto verismo, per la bella ragione che nella vita reale non si parla da soli.

O che forse nella vita reale si potrebbe compiere tutto ciò che si compie nella durata di una recita, se non si vuol tornare alla più scrupolosa unità di tempo delle regole classiche? E se, nella vita reale, non si parla da soli, non si pensa forse, non si medita, non si discute, non si lotta con sè stessi prima d'agire? E senza il monologo, questa parte intima ed essenziale del dramma umano come si rende? Dramma psicologico profondo non è possibile senza di esso; o dovrà giovarsi, per sopperirvi, di mille artificii assai meno naturali, assai più arbitrarii di quanto sia il pensare a voce alta. Non c'è nella storia letteraria, e credo non ci potrà mai essere, drammatica grande senza monologo. E queste due riforme di ritorno all'antico, e dicansi pure reazionarie, se vuolsi, non sono soltanto formali, come potrebbe sembrare a taluno, ma strettamente compenetrate nella natura e nella struttura del dramma moderno, che domanda intensità psichica e scioltezza di movimenti.

Così, se è giusto il criterio che tende a far sparire l'unità dei tipi e a generalizzare, mi si passi la barbara terminologia, i ruoli nella interpretazione, credo che l'arte nuova dovrà invece fermarsi sulla via di specializzazione, di sminuzzamento eccessivo, per la quale procede il verismo, rispetto alla creazione artistica dei

tipi. L'individualità pura e semplice, il frammento analitico, il caso singolare psicologico, se costituiscono la vita e la scienza, non costituiscono l'arte, che contiene sempre una sintesi e non sarà mai senza individuazione tipica. I Greci, Shakespeare, Molière, ai quali gli ultimi veristi dicono di voler ritornare, che cosa ci hanno lasciato se non dei tipi immortali, il significato dei quali è ultra-personale, umano, simbolico? Nell'arte, come nella vita, gli uomini che valgono sono quelli che l'Emerson ha chiamati uomini *rappresentativi*. Un uomo che abbia carattere e tipo, conta per mille altri che non ne hanno e rappresenta per tutti la natura umana: una favola, un tipo artistico, che abbiano densità e valore simbolico, contano per mille rappresentazioni di frammenti e di caratteri spiccioli, per quanto esattamente veri. L'arte, sia detto ancora una volta, non è fotografia, ma visione soggettiva e condensazione della vita.

Il dramma nuovo, il dramma dell'avvenire non sarà dunque naturalista e verista nei termini angusti in cui lo concepiscono i suoi apostoli di adesso. Però il *Teatro libero* odierno segna uno stadio necessario verso di esso e ne contiene i germi che prima o poi fioriranno.

T. Fornioni.

X.

Conti vecchi del Teatro libero.

Siccome ci venne fatto di vedere, anche recentemente, che alcuni di coloro, i quali vorrebbero incagliare il progressivo sviluppo del nostro programma di sincerità e di giustizia, prendono assai volentieri argomento dall'incompleto successo ottenuto dalla nostra iniziativa del *Teatro libero*, e non ci fanno grazia neppure delle circostanze attenuanti;

siccome abbiamo avuto campo di constatare che i nemici e i maligni, non trovando modo di combattere, nè potendolo, con argomenti serii e pensati, l'indirizzo della nostra rivista, s'immiseriscono nella questione personale, e per essa dànno immeritato sfogo ai loro inutili sarcasmi; —

così ci compiacciamo di riprodurre un articoletto che ci riguarda, e che tagliamo fuori dal volume XXIII della *Revue d'Art dramatique*

che si pubblica a Parigi e che contiene pregevoli scritti di critica drammatica, del Thierry, del Fournel, del Bizos, del Denais, del Lefranc, ecc.; articoletto che ci vien fatto solamente oggi di riscontrare, perduto frammezzo ad una quantità di riviste e di giornali italiani e stranieri recanti — per la nostra iniziativa — parole di encomio, che, per sfuggire a tutto quanto poteva sentire di *autoréclame,* non ci siamo neppure incaricati di produrre, quando le critiche più acerbe e i lazzi più sconvenienti ci giungevano da ogni parte, in ispecie dalla stampa nostra concittadina.

L'articoletto della *Revue d'Art dramatique,* che potrebbe anche essere accompagnato da altri benevoli cenni del *Mercure de France,* della *Revue Indépendante,* e d'altre riviste, varrà a mostrare ancora una volta come le iniziative che sorgono da noi, trovino altrove eco assai più festosa che non incontrino nel nostro stesso paese, ove si ha il vezzo di accogliere con viso indifferente ed arcigno ogni riforma che non si presenti subito colle sembianze di un fatto compiuto.

Ecco intanto l'articoletto della *Revue d'Art dramatique:*

« On nous écrit de Milan:

« La *Chronique d'Art,* dirigée par M. Ugo Valca-
« renghi, a pris l'initiative de fonder un théâtre libre,
« véritable arène dramatique où ceux qui seront épris

« d'art pourront faire représenter leurs œuvres sans
« passer par les exigences des directeurs de profession.
« La première représentation a eu lieu le 20 juin, au
« théâtre de l'Académie philodramatique. Le spectacle
« se composait du *Premier amour*, pièce en deux actes
« de Ugo Valcarenghi; *Come allora*, monologue de
« M.me Gemma Ferruggia et la *Duse e Ferravilla*.
« Ce n'est pas à un premier essai qu'il convient de
« juger ce que peut devenir une entreprise de ce
« genre, qui sérieusement dirigée, rendra des services à
« l'art dramatique. Seulement en empruntant à Antoine
« son institution, il faut se garder de l'imiter lorsqu'il
« parle si bas que l'on n'entend rien; c'est ce qui est
« arrivé plusieurs fois dans la soirée.

« Le *Premier amour*, déjà représenté a Milan, a été
« accueilli assez favorablement. L'auteur, M. Valca-
« renghi, a fait preuve de courage en jouant un rôle
« dans sa pièce. Les applaudissements ont été surtout
« à M.me Ferruggia, une actrice de grand talent et
« de grande intelligence, qui ressemble beaucoup,
« comme visage, comme voix, comme attitude, à Eléo-
« nore Duse, et cette ressemblance a paru plus frap-
« pante encore dans le dialogue de la *Duse e Ferra-
« villa* où l'actrice imite la Duse. Elle a obtenu un
« très grand succès, et les applaudissements qui l'ont
« accueillie à plusieurs reprises lui ont prouvé combien
« le public l'appréciait. Je le répète, cette représen-
« tation n'est qu'une première tentative qui doit être
« encouragée ».

Nel fare oggi (un po' tardi a dir vero, ma meglio tardi che mai) alla nostra cortese consorella parigina i nostri ringraziamenti per la considerazione in cui ha preso il nostro arti-

stico tentativo, ci facciamo un dovere di soggiungere, in omaggio a quella sincerità che ci è abituale, che recitando a voce bassa così da non essere uditi, nè la Ferruggia nè il Valcarenghi hanno inteso di imitare l'Antoine, ma bensì hanno dato prova, e certo assai più il secondo che la prima, di non essere abbastanza avvezzati alla scena, e di non sapere ancora calcolare gli effetti delle distanze. Pensi poi la nostra consorella parigina, in quale stato d'animo abbia dovuto trovarsi quel povero autore-attore il quale, oltre ai pericoli cui poteva andar soggetto il proprio lavoro, aveva altresì sulle spalle quel po' po' di impresa riformatrice che lo preoccupava, non solo per quanto poteva riferirsi al maggiore o minore successo pecuniario delle rappresentazioni, ma pel maggiore o minore profitto ch'esse potevano apportare all'avvenire dell'arte. Preoccupazione non indifferente, codesta, per un avvocato che ha la coscienza e l'ambizione di non voler nuocere ad una causa per la quale combatte. Pensi ancora quale effetto possano aver fatto sopra di lui tre o quattro sghignazzate leggiere, o insolenti, o maligne, che l'han salutato al suo apparire al proscenio. Aggiunga poi la nostra cortese consorella parigina, che il successo di quel primo esperimento sarebbe stato assai più artistico e completo, se uno degli elementi chiamati

alla esecuzione del dialogo *La Duse e il Ferravilla* non fosse mancato all'ultima ora, così che si fu costretti a sostituirlo improvvisamente con un altro personaggio in cui non erano tutti quei requisiti voluti dal nostro programma. Circostanza codesta che, per salvare come meglio potevasi la dignità ed il decoro dell'arte, non abbiamo mancato di segnalare subito e per iscritto, perchè fosse annunciata, ai colleghi della stampa cittadina, ma che questi, sempre in nome della dignità e del decoro dell'arte, si sono guardati bene dal riprodurre. Grazie, grazie, o generosi, o magnanimi confratelli della stampa quotidiana!

XI.

Il teatro popolare [1]

Ha ragione, o non ha ragione di vita il teatro popolare? Possono, oppur no, gli scrittori drammatici rivolgersi al popolo, anzichè alla solita borghesia e aristocrazia? Può l'artista, quando un'idea drammatica gli balena per la mente, pensare al pubblico, e dire: « scriverò per il popolo, oppure scriverò per le altre classi so-

---

(1) Riceviamo da Camillo Antona-Traversi questo articolo, che in omaggio a quello spirito di libertà cui è informato il nostro periodico, crediamo di poter pubblicare, quantunque sia in moltissima parte contrario ai nostri intendimenti artistici. L'argomento, però, per quanto abbia origini da un risentimento personale non del tutto legittimamente giustificato, si presta ad essere combattuto e discusso; ed è per ciò appunto che la *Cronaca d'Arte*, facendo le proprie riserve, è ben lieta di accordargli l'ospitalità che le vien chiesta. *N. d. D.*

ciali. Destinerò l'opera mia a un teatro popolare, ovvero a un teatro di primo ordine, frequentato solo (salvo nel lubione) [1] da persone intelligenti e colte? »

Marco Praga, a una mia lettera, nella quale sostenevo e difendevo la commedia, o il dramma, che si rivolge sopra tutto a quegli spettatori che frequentano solo i teatri nei quali il biglietto di platea non supera i centesimi 50 (per lo più operai, che dopo una giornata di lavoro si dànno il lusso del teatro), rispondeva dandomi *del matto*, e negando assolutamente che l'artista possa scrivere pensando al pubblico, che sarà chiamato a giudicarlo; l'opera d'arte, nascendo e svolgendosi nella mente dello scrittore fuori di qual si sia altra preoccupazione [2].

Con questa teoria, o m'inganno, o si nega la esistenza e la ragion di essere di un *teatro po-*

---

(1) Anzi; dato che ci siano nel pubblico le persone intelligenti e colte, è appunto là, nel lubione, che più spesso si trovano. Senza tema d'esagerare si può però asserire a buon diritto che in ogni genere di spettacoli artistici, in ispecie pei più aristocratici e costosi per il pubblico, lo zelo, l'interesse degli spettatori, l'amore dell'arte insomma, sono in ragione inversa del valore del biglietto d'entrata. *N. d. D.*

(2) Siamo perfettissimamente d'accordo. Così vorremmo anche che, nelle applicazioni pratiche, l'autore delle *Vergini* e della *Moglie ideale* fosse d'accordo con sè stesso. *N. d. D.*

polare. E quando dico *popolare* (chè la parola si presta a molti sensi) intendo parlare di un teatro che il *popolo* frequenta, e che si rivolge al cuore, anzichè alla mente degli spettatori.

Negare la esistenza di un *teatro popolare,* è, per me, come negare la luce del sole ([1]). Basta frequentare le *Arene* e i teatri di terz'ordine per accorgersi e farsi persuasi che non solo il popolo accorre a udire certi drammoni scritti ap-

---

(1) E chi oserebbe negarla? Ma altro è esistenza, altro è necessità di istituire un teatro popolare, e di scrivere appositamente lavori per il popolo. Il teatro popolare vien formato da sè, naturalmente: è un *ambiente* più o meno artistico come un altro. Ad esso convergono: lavori che hanno in sè stessi i germi della popolarità, attori capaci di comprenderli e di estrinsecarli, e un pubblico speciale suscettibile di date impressioni e commozioni risultanti da determinati elementi drammatici caratteristici. I lavori teatrali, pure piacendo al popolo, ed essendo compresi da questo, non cesserebbero di essere aristocratici, quando appartenessero all'arte. Il male è che il popolo ne afferra spesso e soltanto le parti più grossolane, che colpiscono loro gli istinti più che la intellettualità raffinata e raffinabile colla civilizzazione e colla coltura. I migliori lavori di Shakespeare, che, presi nella loro integrità sono certamente *arte elevata e aristocratica,* per essere adattati alla intelligenza del popolo, passando per le mani dei capo-comici e degli stessi traduttori ed interpreti, vennero semplicemente deturpati.

N. d. D.

positamente per interessarlo e commuoverlo, ma che prende ai medesimi singolar diletto [1].

Questi drammi così detti d'*arena*, hanno quasi sempre, per iscopo, il trionfo della virtù e il castigo del colpevole: la scoperta dell'innocente e la punizione del reo: son tratteggiati in maniera assai larga, e coloriti a profusione, abbondano le grandi linee e i grandi effetti. — Questa non è arte — esclama Marco Praga, e con lui molti seguaci della così detta arte nuova — ma *istrionismo!*

Andiamo adagio con le parole, e facciamo, se possibile, di interderci [2].

---

(1) Non ci par proprio il caso di rallegrarcene.
N. d. D.

(2) Benissimo: vediamo di interderci una buona volta; e sopratutto non facciamo confusione di parole. Il dire che quella *non è arte*, è sopratutto, una pretesa... è *arte* anche quella, più o meno grossolana, più o meno fine, più o meno aristocratica. Ognuno ha un'*arte propria* per farsi capire, apprezzare, applaudire dal pubblico. Oh! che Shakespeare stesso non era forse un... istrione?... Grazie tante, ma che razza di *istrionismo* era quello!... Solamente, per farsi capire dal popolo, poichè i suoi drammi si davano appunto nei teatri popolari, egli vi metteva la parte sua personale di attore e di interprete, e sapeva anche adattare alla intelligenza del pubblico il concetto senza menomarne il valore! Così i suoi drammi piacevano allora per quello che c'era in essi di spaventoso, di strano,

Il teatro, così antico come moderno, è nato nel popolo, e si è svolto con e per il popolo. A mano a mano andò trasformandosi, e divenne, per opera degli scrittori, classico, togato, erudito. Così dalla commedia dell'arte si giunge alla commedia classica del Machiavelli: e dalle fiabe del Gozzi si passò alle commedie d'intreccio e di carattere del Goldoni (il cui principal merito è pur sempre quello di essersi ispi-

---

di madornale, di fantastico ch'egli sapeva rendere con meravigliosa efficacia. Non ostentino adunque, codesti pretesi seguaci della così detta *arte nova*, troppo disprezzo per l'*istrionismo*, per quell'arte che vien chiamata *à sensation;* almeno questa porta seco lo stigma della genialità, il tocco largo e sicuro, la *trovata*, il *getto*, e presentandosi anche all'occhio del critico, bonariamente sincera, può anche essere subito *vagliata*, e messa senza malintesi al *posto d'onore* che le spetta; ma quell'altra invece che, per antitesi, preoccupata del nessun effetto, si pasce di ricerche artifiziose e calcolatrici, che sotto le apparenze della *modernità* segue invece pecorilmente la *moda*, che sa dare quel tantino di nuovo, di apparentemente audace al pubblico, che basti per poter essere dichiarata *originale*, *ardita*, **moderna**; codesta *arte* dove la classificheremo noi? Non sapremmo davvero dedicare ad essa un posto appena appena... passabile! Certo preferiamo ad essa centomila volte il tanto ingiustamente disprezzato *istrionismo!*

N. d. D.

rato al popolo (1). Dalle commedie a tesi di Paolo Ferrari siamo giunti alle commedie così dette veriste di Marco Praga e di pochi altri (2).

Alle *Arene* — quando erano frequentate solo da compagnie di secondo e terz'ordine — rimasero i drammacci del povero Anselmi, e di pochi altri, spettacolosi sempre, ma scritti, spesso, senza criterio sicuro di arte, e tolti da romanzacci francesi, ne' quali la speculazione entra per la maggior parte e l'arte ha ben poco da vedere.

---

(1) Altro è trarre l'ispirazione dal popolo, altro è *scrivere* per il popolo. Il primo è un punto di partenza, il secondo è un punto d'arrivo. L'artista vero e geniale, qualunque sia il punto da cui prenda le mosse, deve arrivare in alto. Le più aristocratiche, le più artistiche commedie di Goldoni (*La casa nova*, per esempio) non sono ancora divenute popolari, nè sono tampoco bastantemente apprezzate. Se si dànno, talvolta, e se il pubblico vi accorre e le applaude, è perchè è di *moda* oggi nel pubblico l'esternare un po' di ammirazione per tutto quanto possa parere raro ed incompreso; e purchè il lavoro porti un nome illustre, il pubblico finge di capire e di gustare anche ciò che non capisce e non gusta! Ma che fa, se il concetto del *raro*, dell'*incompreso*, del *dimenticato*, giovano almeno a riempire la cassetta dei capocomici? Tanto, l'autore è morto e sotterrato, e non può nemmen vantare il diritto dei *decimi!* *N. d. D.*

(2) Questo era proprio il caso di citare una volta almeno: Luigi Capuana, Giovanni Verga, Giuseppe Giacosa, e Gerolamo Rovetta. *N. d. D.*

Si salvarono, è ben vero, in tanto naufragio, alcuni drammi popolari del bravo Arrighi, livornese, qualche altro del povero Salvestri, del Chiossone, del Cicconi e diversi drammi venutici di Francia, come *Povera Martire, Le due orfanelle, I due sergenti*, nei quali è vivo contrasto di passioni, e giuoco mirabile di effetti.

Ora, chi non vede che se gli scrittori drammatici si ispirassero e si rivolgessero tratto tratto al popolo, e scrivessero per gli spettatori dai 50 centesimi e per i frequentatori delle *Arene* diurne, con alti e sicuri criterii di arte, farebbero non solo cosa buona, ma santa!

Le *Mogli ideali*, le *Trilogie di Dorina*, le *Vergini*, le *Visite di nozze*, le *Francillon* e via discorrendo, come possono mai *interessare* il popolo de' lavoratori, degli operai, dei contadini? (1)

---

(1) Altro che interessare! Purchè il lavoro dell'artista assurga ad elevate e profonde ricerche! Purchè i caratteri risultino veri dalla verità delle passioni! Purchè lo scopo delle indagini, delle ricerche, sia l'*anima!* Purchè nell'opera l'artista palpiti coll'anima propria! Purchè lo scopo del commediografo non sia lo studio di *un uomo*, di *una donna*, ma il *femminile*, *l'umano!* Altro che interessarsi e commuoversi, il popolo!... Anzi! Un maggiore effetto di impressione e di persuasione avrà il *vero artistico* in mezzo al popolo dove sono ancora vergini le passioni e primitivi gli istinti! Ma se il vero è sopraffatto dall'artifizioso, allora il *popolo* si varrà dell'arme terribile della propria ignoranza, e sarà critico feroce! *N. d. D.*

È chiaro, oppur no, che per la massa degli spettatori popolari si richiede un'arte del tutto diversa; meno aristocratica, meno fine, meno intellettuale, che parla al cuore, e al cuore sopra tutto si rivolge, al santo scopo di educare e commuovere?

Mi par qui di sentire obiettare: ma che educare e commuovere? L'opera d'arte è quello che è; essa nasce spontanea nella mente dell'artista e non può avere scopo alcuno prefisso! È quello che è: quello che la mente dell'artista fa che essa sia, e ciò per elaborazione, germinazione spontanea e inconsapevole!

D'accordo: ma si può far anche opera d'arte prefiggendosi un dato scopo, e avendo in animo di rivolgersi agli *uni*, piuttosto che agli *altri* spettatori.

L'oratore non parla sempre con lo stesso linguaggio ai suoi uditori: lo scienziato non usa sempre con tutti lo stesso gergo: il maestro non parla sulla cattedra sempre allo stesso modo. E non dovrà far ugualmente l'autore drammatico? [1]

---

(1) Crediamo sinceramente di no, per le ragioni che abbiamo accennate. Se, per l'artista, il punto di partenza non può aver nulla a che fare con quello d'arrivo, e cioè se l'inspirazione non si ricongiunge sempre allo scopo, per l'oratore invece, per lo scienziato (che insegni) per il maestro, per il pedagogo, infine, il punto

A Milano — dove la critica è quasi sempre illuminata — mi hanno, pochi giorni or sono, fatto l'uomo addosso perchè alla *Commenda*, son riuscito, col mio *Padron Lorenzo*, a tener desta l'attenzione degli spettatori di quel teatro, a commuoverli, a divertirli con un dramma popolare, artisticamente fatto, ma dalle forti passioni e dai vivaci colori.

Marco Praga mi ha scritto che mi sono *incanagliato*: il bravissimo Pozza mi ha ammonito sul *Corriere della Sera* che *gli applausi avuti* eran di quelli che offendono, anzichè *esaltare* l'artista: il valentissimo Macchi ha sentenziato che *dieci anni fa* si poteva scrivere *Padron Lorenzo*, non oggi: l'egregio Zorzi ha detto la stessa cosa; e l'ottimo Zambaldi della *Perseveranza*, mi ha negato sin anco di possedere il *Deus* del teatro!

Eppure, il pubblico applaudì l'autore e gli attori che recitarono con grande coscienza e

---

di partenza è anche quello d'arrivo. L'*ambiente* in cui si svolge l'opera loro, entra come elemento essenziale nella loro inspirazione. Il paragone adunque, a nostro avviso, non calza. Se non che possiamo bene immaginarci un oratore che dica delle cose bellissime, e con quel tono o linguaggio che gli parrà migliore, ad una folla di sordi, così ch'egli possa aver l'aria di un pazzo; ed ecco il *genio!*

N. d. D.

con molta abilità — e li volle salutare più volte al proscenio, e tre volte a commedia finita!

Di questo schietto e genuino successo di pubblico, perchè dovrei io vergognarmi e arrossire? (1)

Oh che, dunque, è proprio proibito scrivere per il popolo, e cercare (sia pure con colorita tavolozza) di interessarlo e commuoverlo?

---

(1) Se ne consoli adunque l'egregio Antona-Traversi! Non le son cose, codeste, che capitano tutti i giorni! E poichè, lo scrive lui, l'autore stesso, siamo lieti di constatarlo e di ripeterlo qui, sicuri di non cadere in esagerazione: il successo del pubblico c'è stato; ciò vuol dire che il lavoro è capitato in un ambiente propizio, che avrà doti che piacciano al pubblico dei teatri popolari. Che cosa vuole di più? Ma, per l'amor di Dio, adesso che ha avuto il suffragio del pubblico, non se la pigli colla critica, tanto più se crede che la critica milanese sia davvero *illuminata*. Noi crediamo che abbia bisogno d'essere invece un pochino *illuminata;* ma non fa nulla, è questione di opinioni, e ognuno, si sa, la pensa bene a suo modo!... Veda, per esempio, noi, e non ne sappiamo bene il perchè, non siamo andati ad assistere al suo *Padron Lorenzo* alla *Commenda*, quantunque ne avessimo avuto l'annunzio parecchio tempo prima della rappresentazione; così, abbiamo mancato anche al nostro dovere di *cronisti*. Dovere che oggi — mercè sua — adempiamo anche più che largamente, e fors'anco sciopeperatamente pei nostri lettori. Ma, per carità, si guardi bene dal tirare in scena il *Teatro popolare* (*a propo-*

E il mostrare, come ho voluto far io, la misera esistenza di donna del popolo caduta nel peccato, e da un onesto uomo rialzata, e pur sempre esposta ai pericoli della prima caduta,

---

sito di una sua commedia) sa? E tanto più si guardi dal citare troppo spesso canoni d'arte del suo degno collega Marco Praga. Le sentenze (in arte sopratutto) non giovano a nulla, se non sono avvalorate dall'*esperienza*, dalla *pratica applicazione*, la quale è data essenzialmente dalle opere. Ad ogni modo però, si guardi egregio Camillo Antona-Traversi, dal combattere quelle teorie, quando — per avventura — potessero essere giuste in massima, quantunque non applicate; altrimenti ne nascerebbe un tale guazzabuglio di cose, che assai difficile sarebbe il raccapezzarsi. A meno che proprio non voglia ridurre l'Arte a un *articolaccio* da quarta pagina! Pensi, e se ne persuada lei almeno, in compenso dell'ospitalità che le abbiamo accordata, pensi che se noi, a proposito di molte considerazioni, ed anche — se vuole — a proposito di una commedia, abbiamo accennato alla possibilità di istituire un *Teatro libero* in Italia, non abbiamo per questo voluto restringere nè limitare il campo in cui l'arte drammatica possa manifestarsi, ma bensì abbiamo inteso allargarlo, *liberarlo* da convenzionalità e da imposizioni dannose per l'Arte. Mentre lei, ammettendo la possibilità di scrivere per un dato pubblico, per dati attori, per un dato teatro, e pretendendo quasi che la *critica*, la quale fa più o meno illuminatamente il mestier suo, debba inchinarsele ed ossequiarla, e fare il gran coro col pubblico, solamente perchè lei dice d'aver scritto *per il popolo, e cercato* (*sia pure con colorita tavolozza*) *di interessarlo e di commuoverlo...* è un po' troppo, la creda... la *Cronaca d'Arte* non si presterà mai a far da mezzana in simili adulterii. *N. d. D.*

del primo fallo, è opera dunque da pazzo, da sconsigliato, da istrione, anzichè da artista?

E solo perchè vagheggio ancor io, e non da oggi, un grande rinnovamento del teatro moderno, e scrivo le *Rozeno* e la *Ribelle* per portare il mio granello (sia pure di sabbia) a questo audace, ma necessario e lungamente vagheggiato rinnovamento, non potrò scrivere — se me ne coglie l'estro — un dramma popolare, e farlo rappresentare alla *Commenda!?*

Che se il pubblico che, oggi, frequenta il popolare teatro è quello stesso del *Manzoni* e del *Filodrammatico*, a me non resta che deplorare amaramente il fatto, e desiderare il ritorno alle antiche gloriose tradizioni e memorie; quando anche il *popolino* aveva i suoi teatri e i suoi autori.

L'arte, so bene, è aristocratica; ma una letteratura che non abbia, nel popolo, il suo vitale e singolar nutrimento, è destinata, presto o tardi, a perire, o a vivere, come oggi vive, tisicuzza e rachitica.

Chiedo venia della lunga cicalata, e mi sottoscrivo, non pentito, nè contrito

Camillo Antona-Traversi.

XII.

Il teatro aristocratico.

Caro Valcarenghi,

L'articolo del sig. Antona-Traversi sul *Teatro popolare* mi decide ad entrare nella questione largamente discussa dalla *Cronaca* sull'avvenire del teatro, scrivendole qualche cosa intorno all'unico punto che a me interessi in tutto ciò, quello che io chiamo il *Teatro aristocratico.*

Le ricordo una conversazione passata fra di noi alcuni mesi or sono, sul Corso, di sera, molto tardi.

Lei mi parlava con entusiasmo della *Fine di Sodoma* del Sudermann, data poche sere prima con successo discreto, e di una commedia dell'Illica, *Gli Ibridi,* fischiata o quasi, qualche

anno fa. Lei se la prendeva, mi pare, specialmente cogli attori che non sanno rendere il concetto dell'artista; io specialmente col pubblico che, tanto meglio è reso, tanto meno lo gusta e lo comprende.

Forse, nelle mie parole c'era qualche poco di paradosso.

— Come si fa — diedi fuori — come si fa a scrivere per questa gente? Come si può pensare a dire quello che si sente e che si ama, quando si sa che di tutto questo non capiranno niente? Il teatro così non può dar luogo che ad un'arte inferiore, ad un mestieraccio scipito... Divisione, separazione, selezione! Teatro per il popolo, teatro per i borghesi, teatro per gli artisti, gli aristocratici, gli eletti!

Le avrei probabilmente svolto i miei ideali teatrali, se lei non fosse in quel momento insorto contro le mie teorie ultra-aristocratiche con un calore ed una convinzione che mi piacciono sempre:

— No, no — mi disse lei. — L'arte vera, l'arte superiore dev'essere per tutti. Il capolavoro è quello che ha i requisiti per piacere ad ogni categoria di persone, che coglie i fenomeni della vita alle sue sorgenti eterne, che sono tanto più schiette e pure quanto più si si trovano in basso, alla radice. Guardi l'amore, ecc., ecc.

Io le risposi press'a poco quello che le rispondo ora, dopo che la *Cronaca*, conseguente alle sue parole, ne ribadisce il chiodo nella nota n. 9 all'articolo dell'Antona-Traversi.

Per tutti! Ecco una frase che io non comprendo, e che in arte non esiste. Il suffragio universale è una grossolana mistificazione in politica, ma in arte poi sarebbe un'assurdità, una enormità che grida vendetta al cielo.

Oh, io comprendo e *sento* la sua teoria, che è più che democratica, è addirittura comunistica, per non dire anarchica, e ne ammiro la sorgente, che riconosco alta e generosa; ma contro questo comunismo nel campo dell'arte dobbiamo protestare e protesteremo colla massima violenza di cui saremo capaci.

Mi basti ora di notare che esso giura contro tutto ciò che l'osservazione pratica ci insegna riguardo allo stato della specie umana. Gli uomini hanno immense varietà in tutto. Perchè mai dovrebbero avere un punto comune in ciò che rappresenta il fiore più complesso della vita? Che le basi eterne dell'arte siano comuni a tutti gli uomini, nessuno lo nega; ma le basi son le basi, e colle sole fondamenta non si è mai fatta una casa. Il famoso cuore umano sarà sempre quello (dico *sarà!...*), ma le manifestazioni di questo cuore assumono delle complicazioni, dei raffinamenti a cui sarebbe grosso-

lano negare il carattere d'arte, e che, assolutamente, non sono alla portata di tutti. Ci vuol altro che parlare dell'*anima!* Per me, l'anima è una cosa, e per quello che passa in istrada è un affare tutto diverso. Andiamo: mettete un poco sotto al naso del buon popolo questa semplicissima variazione sull'anima:

Ne m'appelles pas ta vie: appelle moi ton âme.
Car l'âme est immortelle, et la vie est un jour!

Tutte parole semplicissime: — ma quanti (e non dico solo nel popolo) comprenderanno come a me, nel pronunciarle, si inumidiscano gli occhi per la commozione e per l'ammirazione?

E nel nome di Dio, il mondo non è pieno di persone, e non idiote, ma intelligentissime, rispettabilissime, che non trovano alcuna fonte di piacere nè a leggere Dante nè a leggere Tolstoï? E quanti sono che non si annoiano abitualmente a legger poesie? e a cui un pezzo di musica seria non faccia l'effetto di un fracco di legnate? La *base* sarà identica in tutti; ma se il risultato è diverso, noi dobbiamo regolarci secondo i risultati.

No, no, caro Valcarenghi; ci pensi bene, caso per caso, non troppo in astrazione; — e si accorgerà che la sua teoria è buona per il regno dei cieli, dove gli angeli e i beati cantano tutti insieme le glorie di Dio. Quelli sono degli *ar-*

rivati: — noi siamo dei viaggiatori che si avanzano faticosamente verso un lontano ideale, a cui (spero anch'io con lei) non arriveremo mai; è ben forza che molti restino indietro e che pochi vadano avanti.

Ma queste idee non le invento io, benchè me le sia sempre sentite in fondo al sangue. Sono le grandiose ed immortali dottrine della Evoluzione che dicono così: e, prima di formarci delle teorie, dovremmo abituarci a consultare questi dogmi della nostra moderna religione. L'Evoluzione deprezza il principio, la base, la sorgente, che non servono ad altro che alla produzione di cose superiori. È la teoria più fieramente e intransigentemente aristocratica che sia mai stata annunciata sotto la cappa del cielo. Il Bene, così come il Bello, sono nell'alto, nella complicatezza, nella raffinatezza, nella « integrazione ». Ed è consolante così. Altrimenti, a cosa servirebbe tutto il nostro laborioso agitarci, la nostra ansia irrequieta del superiore e dell'al-di-là, se tutti i nostri creduti progressi non servissero ad altro che ad attutire la vivacità e ad appannare lo splendore delle nostre impressioni?

Se tutto il mondo è luminosamente aristocratico, l'Arte è addirittura di sangue reale. Essa non ammette intrusi di razza inferiore, e di chi forza la consegna si vendica senza pietà.

Con questo, per entrare nell'argomento non, nego l'esistenza di un'arte e quindi di un teatro popolare. Sfido io a negarli! Esistono, e qualche volta sotto forme altamente interessanti. Ma ognuno ha l'arte che si merita, come si dice dei governi. I borghesi ignoranti e grossolani, che non esercitano utilmente le braccia, e neppure si curano di dirozzare la mente, hanno l'arte peggiore di tutte, quella di certe operette, di certe *pochades* e di certi drammi veristi od idealisti che siano, che a me fanno venire semplicemente il nervoso.

Ebbene, è da questi che io domando ad alte grida la separazione di beni, di mensa e di letto. Ed è sotto questo punto di vista che io comprendo, non solo, ma invoco ed affretto col desiderio lo stabilimento di un teatro che io chiamo *aristocratico.*

Lo chiamerei anche *libero,* se questo significasse nettamente *liberazione* dal borghesismo invadente, dalla sciocca volgarità, dalla « mediocrazia » che, ben peggiore della democrazia, è il vero « fango che sale » e che ci affoga tutti nella sua melma placida ed eguale.

Se teatro libero vuol dire *teatro aristocratico* senza sottintesi, senza restrizioni, — eccomi a braccia aperte: comincio domani una commedia, — sono pronto posdomani a far l'attore come lei coi giustissimi e molto aristocratici criterii

che ella ha espressi, io che dell'attore sono, come lei, la negazione.

Un teatro in cui la « noiosa gente », come si diceva nel duecento, non abbia nessuna voglia di venire, respinta dal « savor di forte agrume » che l'arte vera ed altamente espressa deve necessariamente avere per loro. Un che permetta all'autore

in quel modo
che detta dentro andar significando,

senza pericolo di farsi deridere e fischiare, precisamente per la sua sincerità e per la sua elevatezza morale.

Io non immagino il mio teatro ideale come la divina provvidenza di tutti gli autorelli che vagheggiano l'emozione di una prima rappresentazione. Vorrei anzi che per alcuni fosse molto più difficile l'entrata al Teatro libero che non sia ai teatri... schiavi. Ma l'ardimento, congiunto all'ingegno, vi troverebbero sempre ospitalità, indipendentemente da qualunque questione di borsa.

Nessun lusso di « messe in scena »: all'ostracismo i grandi attori e — domando pietà! — anche le grandi attrici: degli interpreti possibilmente colti ed intelligenti, ma ad ogni modo coscienziosi, sottomessi al volere dell'autore: un largo posto fatto ai dilettanti nella speranza di

poter ascoltare finalmente dei *veri* signori e — Dio lo voglia! — delle *vere* signore.

Io non domando l'*aristocrazia* del mio teatro a quell'elemento più « mediocratico » che aristocratico che è l'elevatezza del prezzo. Anzi, accetto, quasi in proposito, la formola della « ragione inversa » che la *Cronaca* stabilisce nella nota n. 2. Sembra un paradosso, ma è così: col prezzo basso faremo fuggire molta gente che abbasserebbe il livello morale del nostro Teatro.

Gli elementi sui quali conterei sono piuttosto ristretti. Ma in una Milano si potrebbe scovarne tanti da farne dei discreti teatri. Non dico tutte le sere. Non comprendo il teatro come un'abitudine regolare e metodica al pari del sigaro o del caffè. Dovrebbe essere una specie di festa dello spirito, e, come tale, *ménagée* ad intervalli, — quando veramente ci sia qualche cosa da festeggiare.

... Se andassi avanti, caro Valcarenghi, minaccierei di cadere in pieno lirismo. I miei sogni aristocratici mi sono cari come agli anarchici i loro sogni anarchici. Parlerei di rappresentazioni di lavori stranieri, di cui ora non ci viene che una eco pallida e sfigurata a decine di anni di distanza, — parlerei di tentativi, di ardimenti nuovi, che sarebbero discussi con ardore insieme e senza livore... Dio mio, un'Arcadia, una città del sole...

È meglio che finisca, — e le domandi semplicemente: — Siamo d'accordo? È questo che vogliamo tutti e due, con qualche diversità d'espressione, ma con un'unica aspirazione ideale?

Spero di sì.

Alberto Sormani.

PARTE TERZA

—

IL PRIMO AMORE.

PERSONAGGI

—

ADA.
PAOLO.
LUCIANO.
La signora PLACIDA.
La RITA.

La scena è a Milano.

ATTO I.

Camera ammobigliata con qualche eleganza. Una porta nel mezzo della parete di fronte agli spettatori. Letto *uso* matrimoniale — un pianoforte — uno scrittoio — un tavolino da lavoro — poltroncina e sedie — un caminetto. È inverno. All'alzarsi della tela, Ada è seduta sulla poltroncina, al tavolino da lavoro. Paolo entra frettoloso con un rotolo di carte in mano.

SCENA I.

Ada e Paolo.

ADA *(correndo incontro a Paolo, con passione).* Oh! Paolo!

PAOLO. Eccoti alcune romanze nuove del Tosti e del Caracciolo. Sei contenta?

ADA *(abbracciandolo).* Oh! grazie! Dunque non vai a Venezia?

PAOLO. Sicuro che ci vado! Parto fra un'ora; e non ho tempo da perdere. Fammi il favore, tirami fuori la mia valigetta, il mio ombrello, e il mio *plaid*.

Ada. Mio Dio! fra un'ora?

Paolo. Eh! la corsa parte alle undici e quarantacinque; e sono già le undici meno un quarto!

Ada. E tornerai presto?

Paolo. Come t'ho detto, posdomani, fra due o tre giorni al più tardi.

Ada *(con tristezza)*. Dunque, mi lasci qui sola!

Paolo. Per forza! A meno che tu non voglia venire a Venezia con me con questo freddo indiavolato!... E poi, figurati, io ci vado per affari! Capirai bene che non potrei trascurare i miei affari per non lasciarti qui sola!... Sai che cosa vado a fare a Venezia?... E poi no! non te lo voglio dire, lo saprai al mio ritorno, quando tutto sarà fatto... Ho una grande speranza, ecco!... E se mi riesce! È un colpo, vedrai!... Solamente a pensarci non posso più stare in me dalla gioia!... Su, su, facciamo presto, che il tempo vola!

Ada. Paolo! cos'è questa speranza?... Dimmelo! dimmelo!... Altrimenti non ti lascio andar via, sai?... ti vengo dietro... vengo a vedere che cosa vai a fare...

Paolo. Che!.. saresti forse gelosa?

Ada. No, no, va pure!... non sono gelosa... ma sai che soffro tanto la solitudine... Dimmi, dimmi che cos'è questa speranza?...

Paolo. Oh! insomma, ti ripeto che non posso dirti nulla fin che tutto non sia stabilito... po-

trebbe anche darsi che andasse a monte ogni cosa... E allora!... Su, su, non perdiamo dell'altro tempo... Non sei capace di star sola per due o tre giorni?... Ci sono tanti modi per far passar la giornata. Lavora... leggi... suona il piano-forte... fa qualchecosa, insomma, studia qualcuna delle romanze che t'ho portate ora; ripassa qualche spartito. Sai? anche se non farai la carriera del teatro, è sempre bene che tu stia in esercizio del canto e della musica!... Andiamo, su presto, dov'è il mio ombrello?... Oh... aspetta... Vuoi che preghi la padrona di casa che venga a tenerti compagnia?... *(chiama forte)* Signora Placida!...

SCENA II.

La signora ***Placida,*** la ***Rita*** e detti.

PLACIDA *(vecchietta sulla sessantina, in cuffia; sempre affaccendata e ciarliera).* Eccomi qua, signor Paolo!

PAOLO *(a parte alla signora Placida).* Signora Placida, io debbo partire subito.

PLACIDA. Parte? e dove va, se è lecito?

PAOLO. Vado a Venezia: ritornerò fra pochi giorni.

PLACIDA. Oh che bel viaggio!... ci sono stata anch'io due volte...

Paolo. E siccome domani scade il mese... così vi pago il fitto anticipato.

Placida *(con ritrosia ostentata vedendo Paolo metter mano al portafoglio)*. Oh... ma non c'era premura!...

Paolo. No. E meglio che i conti siano regolati... prendete... *(le conta il denaro nella mano; poi ritorna presso Ada che sta preparando la valigietta e l'occorrente pel viaggio, e le discorre piano affettuosamente)*.

Placida. Va benissimo, signor Paolo... ma...

Paolo *(con premura)*. Che cosa?...

Placida *(estraendo dalla tasca un pezzettino di carta, che Paolo prende subito)*... Ci sarebbe qui... un conticino... Oh una cosa da nulla, sa, la lavandaia, la legna, le candele...

Paolo. Ah sì, va benissimo!... *(le dà dell'altro danaro)*. Eccolo saldato... *(sottovoce)* Oh! adesso sentite, io debbo farvi una raccomandazione importantissima... e non dubito...

Placida. ...Ma le pare, signor Paolo?... lei sa che la sua padrona...

Paolo *(sottovoce)*. Ecco... Vi raccomando tanto Ada... tanto, tanto... Durante la mia assenza, lasciatela sola il meno che vi è possibile... Prendete il vostro lavoro e venite qui, se credete, nella sua camera... E sopratutto... vi raccomando che nessuno... all'infuori delle solite sue amiche... abbia ad entrare in questa

camera... Siamo intesi? la consegno a voi... E... non lasciatele mancar nulla... che poi al mio ritorno...

Placida. Signor Paolo!...

Paolo. Dunque... avete inteso... vi raccomando, nessuno!

Placida. Stia pure tranquillo, signor Paolo..... Guardi, adesso vado un momento in cucina, poi ritorno qui colla calza, e resto qui sino all'ora del desinare; va bene?

Paolo. Brava! brava, signora Placida.

Placida. A rivederla, signor Paolo, stia coll'animo in pace, e faccia buon viaggio... *(ad Ada)*. Vengo subito da te. Perchè sei così malinconica? Lo vorresti sempre vicino il tuo Paolo... eh? ma, carina, bisogna aver pazienza, gli uomini hanno le loro occupazioni! Qua un bacio, cara, vengo subito subito! Eh! Benedetti ragazzi!... *(s'avvia per uscire)*.

Paolo. Dunque, siamo in ordine? che non abbia a perdere la corsa per l'amor di Dio!... Signora Placida!

Placida. Eccomi, signor Paolo!

Paolo. Favorisca mandar da basso la Rita a prendere una carrozza...

Ada *(spazzolandogli l'abito)*. Mi scriverai subito, appena sarai arrivato? subito subito? Non ti dimenticherai della tua povera Ada?

Paolo. Dimenticarmi? Non so, quest'oggi mi

sembri un poco strana! Lo sai pure che il mio pensiero è sempre rivolto a te... Così, così, adesso è pulito... lasciami andare, lasciami andare... Addio, cara!... Ah!... che smemorato! vedi? dimenticavo l'essenziale... santo Dio! mi fai perdere la testa!... *(Apre il cassetto dello scrittoio e ne toglie alcune carte, che pone in una tasca del soprabito)*... Ci mancava altro!... Addio, cara, sta allegra, ti scriverò, ti porterò un bel regaluccio da Venezia. Che cosa vuoi? un braccialetto col ricordo di San Marco?... Sceglierò qualche cosa di mio gusto; va bene? e poi... se mi riesce!...

La Rita. Signor Paolo, la carrozza è pronta.

Paolo. Addio, cara!

Ada. Addio!

(Si baciano con effusione. Paolo parte. Ada esce con lui dalla porta, ritorna tosto, rimane un istante alla finestra, lo saluta con la mano).

SCENA III.

Ada e la signora ***Placida.***

Ada *(con malinconia, lasciando la finestra, e tornando a sedere presso il tavolino da lavoro)*... Cinque o sei giorni!... Chissà come mi sem-

breranno eterni!... Che cosa andrà fare a Venezia? Perchè non ha voluto dirmi nulla?...

Placida *(entrando in fretta)*. Eccomi, cara; eccomi da te, è partito eh?... è andato a Venezia?

Ada. Come! lei lo sa?

Placida. Me l'ha detto lui stesso... Ah! Venezia! che bella città! Non ci sei mai stata?...

Ada. No.

Placida. Che grulla! potevi farti condurre!... perchè non approfittare della buona occasione!... S'io fossi stata ne' tuoi panni, non l'avrei lasciato partir solo, veh! Oh!... Un viaggio magnifico!... e poi, ci sono tante belle cose da vedere!... c'è la chiesa di San Marco, il ponte dei Sospiri... le Procuratie... Ci sono le passeggiate romantiche in gondola... colla luna... Dio! Dio! che delizia!... Ma già, quando si è vecchie non c'è più remissione!... Però, se mi saltasse il grillo, la farei ancora una scappatina a Venezia!... Uh! come sei silenziosa!... che cosa diavolo pensi?... Non sei capace di stare neppure un giorno senza il tuo Paolo?... Gli vuoi bene, eh? lo merita, poveretto!... Ma come!... piangi?... ma che cosa fai?

Ada *(asciugandosi gli occhi)*. Signora Placida, lei non può credere quanta tristezza mi metta nell'animo questa partenza di Paolo!... Sì, sì,

ho fatto male a non andargli dietro!... Mi assalgono certi ricordi... Non so... mi pare d'aver paura!... ho come il presentimento di una disgrazia!... Ci crede lei ai presentimenti?...

Placida *(impaurita, guardandosi attorno)*. Qualche volta!... Oh ma son tutte fandonie!... Ma di che cosa devi aver paura?... non metterti in mente delle storie!... È andato a Venezia! e così? non è andato in Africa! Santo Dio!... Perchè vuoi tormentarti sempre con dei brutti pensieri? *(pausa)* È un pezzo che non vedi il tuo bambino?

Ada *(con commozione)*... Sono tre giorni... e mi par tanto tempo!... So che sta bene... *(animandosi)* Se vedesse com'è bello!... Anche la Degrandi gli vuol bene. Caro! caro!... quando mi vede mi riconosce subito, mi stende i braccini e mi dice: mamma! Oh! lo sa, lo sa, che sono la sua mamma! La Degrandi gli parla spesso di me, e quando sa che debbo andare a trovarlo gli dice: Sta buono, Alberto, sta buono, non piangere... oggi sarà qui la tua mammina... E lui si fa subito queto, ride, e quando mi vede, vuol scappar via dalla mia amica per venire fra le mie braccia!... Caro! caro!

Placida. Mi piacerebbe tanto tanto di vederlo! Conducimi con te a vederlo qualche giorno...

Ada. Quando vuole, domani?

Placida. Va bene. Domani. *(Pausa)*. Assomiglia molto a suo padre?

Ada *(con sgomento)*. Non mi parli di quell'uomo, lo odio!

Placida *(con malizia)*. Eh! lo dici in un certo modo!... Scommetto che non l'hai ancora dimenticato!... Scommetto!... Infatti... capisco... è sempre il padre del tuo figliolo... è sempre il primo amore!... Passano gli anni, si prende marito, spuntano i capelli bianchi, ci capitano addosso tutte le disgrazie del mondo... Ma il primo amore... è sempre qui!... Mah!...

Ada ... E perchè dovrei ricordarmi di lui?... Come potrei fare a non odiarlo?... Egli non s'è mai incaricato di suo figlio... Certamente crede ancora che Alberto si trovi all'ospizio... crede ch'io l'abbia abbandonato!... Lo creda pure... tanto, vivo o morto, per lui è lo stesso!

Placida. Egoista! rinnegare il proprio sangue!... Non piangere, via, non ci pensare... il tuo dovere lo hai fatto... tu non hai nulla da rimproverarti... Piuttosto... senti... mi viene una idea!... Ma sì, che male ci sarebbe? dovresti dirlo al tuo Paolo, che hai questo bambino.

Ada *(con forza)*. No! mai! Paolo non saprà mai nulla; io dovrò sempre nasconderlo a tutti! È la mia condanna, il mio castigo!

Placida. Ma perchè poi? Il signor Paolo conosce la storia del tuo primo amore... ti ha perdo-

nato tutto... perchè vuoi nascondergli che hai un figliuolo?... Appena lo saprà se ne farà meraviglia; ma poi, vedrai che non potrà far a meno di lodarti pei sacrifizi che hai fatti... S'io fossi in te, glielo direi subito, guarda! tanto più che un giorno potrebbe arrivare a saperlo ugualmente, e allora... potrebbe rimproverarti per non essere stata sincera... E non avrebbe poi tutti i torti!

Ada. Io non avrò mai il coraggio di rivelarglielo...

Placida. Ma vedi un po' che idea!... Allora è segno che ti ricordi sempre di quell'altro!... Allora è segno che hai ancora qualche speranza... Ah!...

Ada. Signora Placida!...

Placida. Ma!... eppure!... Supponi il caso che il tuo Paolo volesse anche pensare all'esistenza del tuo figliuolo... Eh!... non ti pare possibile? Cara mia! gli uomini non sono poi tutti birbanti!... Non saresti contenta? Avresti il tuo Alberto presso di te... ti scioglieresti d'ogni obbligo verso quella tua amica...

Ada. No! preferisco avere quegli obblighi;..... preferisco questa vita di sotterfugi, preferisco il dolore continuo d'essere lontana dal mio bambino... piuttosto che chiedere a Paolo un altro sagrificio! È meglio ch'egli non sappia nulla.

PLACIDA. Basta! Io te l'ho detto perchè... sai... ciò che ho nel cuore l'ho anche sulle labbra... Era un gran pezzo che avevo intenzione di parlartene... Io ti voglio bene, e non posso vederti sempre lì così triste... Su, via, adesso non ci pensare: parliamo di cose allegre, eh?... Sai che cosa m'è venuto in mente vedendo il signor Paolo partire così di buon umore?

ADA *(con interesse)*. Che cosa?

PLACIDA. Ho pensato che sia andato a Venezia per qualche grosso affare, per qualche grande impiego... che so io?... qualche cosa insomma che gli premeva molto... Ma non t'ha detto nulla?

ADA. Non ha voluto dirmi nulla!

PLACIDA. Ah!... vedi?... allora ho proprio indovinato! Il signor Paolo ha intenzione di sposarti!

ADA. Sposar me?! Oh... ma è impossibile!

PLACIDA. Eppure... guarda ch'io non mi sono sbagliata!... Non c'è niente d'impossibile a questo mondo!... Guarda che il tuo Paolo ci pensa da un pezzo... io l'ho capito!... Del resto... sarebbe una bella cosa... una cosa morale!... In fin dei conti bisogna bene che tu pensi al tuo avvenire! Oibò! oibò! Che figura fai presso il mondo?...

ADA. Ci penso, ci penso, ma... sposarmi... è impossibile!

Placida. Ebbene... scommettiamo che per questa primavera siete marito e moglie? Guarda! Se non lasciate Milano, vi voglio dare un paio di camere, verso strada, e anche più, se volete, che rimarranno libere appunto per la Pasqua. Voglio mettervi in ordine un appartamentino che dev'essere un *bijou!*...

Ada. Lei s'inganna... lei è troppo buona!... io non potrò mai essere la moglie di Paolo...

Placida. Ma come! se parli in questo modo, è segno che non gli vuoi bene!

Ada. Lo amo... lo adoro... e come potrei non amarlo?...

Placida. E allora?... Vorresti rifiutare un partito?... Io non ci capisco più niente!... Al giorno d'oggi le ragazze fanno il diavolo per trovare qualcuno che sposi... e lei... Se fosse brutto, pazienza!... ma no, invece è un bel giovinotto, non c'è che dire!... galantuomo, puntuale fino allo scrupolo... e ti vuol bene... perchè... io lo so che ti vuol bene!...

Ada. Anch'io gli voglio bene... Ed è per questo che non vorrei essere d'inciampo sulla sua strada, che non vorrei contristargli la vita coi ricordi del mio passato... No, no, lei si illude! Crede lei che Paolo non ci avrà pensato?... che non avrà compreso i pericoli ai quali andrebbe incontro?... Paolo è buono, è generoso, pure non oso sperare un simile sacrificio da

lui... *(con tristezza)*. Oh un giorno, quando mi trovai sola, abbandonata da tutti, ho provato invidia per quelle ragazze che sono legate all'uomo da un amore legittimo, ed ho compreso tutta la felicità di poter essere presentate al mondo senza pregiudizii, senza vergogne. Ho rabbrividito al pensiero di vivere con un uomo che non fosse mio marito... ho pensato a tutte le difficoltà, a tutte le cure ch'egli avrebbe dovuto avere perchè il mio amore non lo compromettesse... Ma ora... ora io sono quasi avvezza a questa vita. Ora quei sogni sono dileguati, ora sorrido all'ingenuità di quelle speranze! Lui mi ama, io lo amo. Che cosa posso pretendere di più?... Ho il dovere d'essere felice!... Lei dimentica che Paolo m'ha trovata sulla via, in uno dei momenti più terribili della mia vita... in un momento in cui ero abbandonata anche da mia madre... e mancavo di tutto... e quasi non avevo panni per coprirmi... e inesperta... senza una professione, senza un'arte qualsiasi, il bisogno di vivere non poteva aprirmi altra via che quella del disonore... Lei dimentica tutto questo... Ma da questo potrà comprendere che Paolo ha già fatto molto per me, e che io sarei colpevole se osassi sperare di più da chi mi ha salvata. *(Si ode suonare il campanello alla porta; Placida ha udito, ma*

non può astenersi dal parlare). La sua costanza, il suo amore, sono già superiori a' miei meriti. Ho il dovere di farlo felice!... Lo creda a me... signora Placida, verrà la primavera, e io sarò ancora l'amante di Paolo, la sua...

Placida. Zitta!... non la posso sentire quella parolaccia!... Eppure, tutto dipende da te. Se tu sapessi andargli dietro colle belle maniere. *(Ada fa segni di disapprovazione sdegnosa)*... Sai... pigliarlo in certi momenti teneri. Gli uomini hanno certi momenti in cui se ne fa quel che si vuole!... E s'io fossi ne' tuoi panni, le cose andrebbero più lisce! Patti chiari, amici cari!... *(Sottovoce).* Mi ricordo il mio Ambrogio... pover'anima! quando giurava di volermi bene... lo giurava con tanto calore, che io... perchè non abbruciasse anche me, gli dicevo: Alto là! ti credo! sono persuasa, ma... andiamo prima a parlare col sindaco! Allora lui restava lì mogio mogio, e mi guardava con certi occhi, come se gli fosse caduta una trave sul capo... *(insinuante)* E se ho voluto diventare sua moglie... ho proprio dovuto tirarlo pei capelli... quel... Adesso è morto... e *(suona ancora il campanello)* pace all'anima sua!... Sta zitta... mi pare che abbiano suonato... Quella Rita è una sordona... e non c'è pericolo che si muova! Vengo subito! *(corre via).*

SCENA IV.

Luciano e dette.

Luciano *(fra le quinte)*. Di grazia, è in casa la signorina Ada Martelli?

Ada *(alzandosi, con spavento)*. Lui!...

Placida *(fra le quinte)*. È uscita, signore, debbo dirle qualchecosa, il suo nome, di grazia?

Luciano. Ma se la portinaia m'ha detto che c'è! Come va questa faccenda? Starà molto a tornare?

Placida. Credo. Ma chi è, in grazia, il signore?

Luciano. Non importa! non le dica nulla! La si conservi.

(Ada che avrà ascoltato anelante questo dialogo, a questo punto, comprendendo che Luciano sta per allontanarsi, si reca frettolosa al pianoforte e ne trae un leggiero accordo).

Luciano *(c. s.)*. La perdoni, la perdoni; forse lei ha sbagliato, la signorina è in casa, ed io ho bisogno di portarle una notizia di molta importanza... la permetta...

(Luciano. Giovane dai 27 ai 30 anni; vestito con eleganza e serietà da diplomatico. Portamento dignitoso con affettazione. Soprabito color cenere; stifelius, cravatta nera, guanti e cilindro. Entra. Ada ha smesso di suonare ed è sorta in piedi. Si volge e finge stupore.

L'uscio rimane aperto e di là si vede passare più volte la signora Placida. Ada e Luciano si guardano silenziosi. Luciano si inchina e Ada non risponde al saluto).

Ada *(con forza).* Voi! *(con freddezza)* Perchè siete venuto?

Luciano *(torna indietro a chiudere la porta).* Avevo bisogno di parlarvi...

Ada *(recandosi ad aprire l'uscio).* Parlare? a me? *(con indifferenza)* Si accomodi, signor Luciano!

Luciano *(con ironia, sedendosi).* Signor Luciano!

Ada *(con freddezza).* Non è questo il vostro nome? Ma perchè siete venuto?

Luciano *(inquieto, guardando di tratto in tratto l'uscio aperto).* Ho bisogno di dirvi molte cose. Permettete che chiuda quella porta.

Ada *(alzandosi, per impedirgli di chiudere).* No! No! io non posso ricevere alcuno; e la vostra insistenza nel voler essere introdotto da me mi stupisce e mi offende.

Luciano *(sorride con malizia).*

Ada. Del resto, siccome ciò che avrete a dirmi non può essere cosa grave... così potete parlare liberamente.

Luciano *(alzandosi e passeggiando per la camera con affettato cinismo e meraviglia).* Oh! oh!... ma questo è un piccolo paradiso!... questo è un *eden!*... Vi faccio i miei complimenti!... mi

congratulo, mi congratulo con voi!... Siete collocata benissimo!... Sembrate una sultana nel vostro *harem!* non vi piace il paragone, a quanto pare!... ma io vi invidio, sapete?... Si capisce che ha molta cura di voi... il vostro... amante!

ADA *(imitando il tono di Luciano)*... Vi pare?... *(Pausa; poi con un certo impeto dispettoso)*... Ma, signore, se questo è tutto quanto avete da dirmi... se la vostra visita non è che... curiosità... insomma... vi ripeto che non posso ricevere... qualcuno potrebbe giungere fra breve... La vostra presenza... potrebbe esser causa di gravi dispiaceri... Mi rincresce...

LUCIANO. Non temete!... So benissimo, quanto lo sapete voi, che il vostro... signore... è andato in viaggio... e non tornerà così presto!... Vedete che sono bene informato.

ADA *(gesto interrogativo di sorpresa)*.

LUCIANO. Vi stupisce ch'io lo sappia? *(con calore)* Ah! dunque credete ch'io non m'interessi di voi! ch'io non segua ogni vostro passo! ch'io non scruti ogni vostro pensiero!... Ah dunque voi mi credevate a Torino, tranquillo, rassegnato, felice!... e ch'io avessi rinunciato ai miei diritti?

ADA. Diritti? Quali diritti?...

LUCIANO. I miei diritti di amante... i miei diritti di padre!...

Ada. Li avete perduti. Io non vi conosco, signore! Voi non avete alcun diritto... Avete solamente il dovere di non turbare la mia pace. Sono tanto felice senza di voi!... Allontanatevi, ve ne prego. La vostra immagine mi rattrista e mi sconvolge. Sapete che non vi amo; che qualunque passo voi facciate verso di me, è inutile e pericoloso. Lasciatemi.

Luciano *(appassionato, insinuante)*. No, Ada, non posso lasciarvi. Non posso vivere senza di voi!... Aspettavo con ansia un momento per potervi parlare... per potervi dire tutto lo strazio della mia anima... Ascoltatemi, Ada, io sono tormentato da un rimorso terribile.....

Ada *(con ironia)*. Che vi consuma, poveretto!...

Luciano. Ah no! non ridete, non ridete, Ada, nonm artirizzatemi! Disprezzatemi, se credete, ma non sdegnate di ascoltare per l'ultima volta le mie parole... non soffocate la voce di questo rimorso... fatelo per il nostro amore d'un giorno... per pietà di nostro figlio! *(Cercando di abbracciarla)*. Tu sei bella, Ada, io ti amo!

Ada *(con forza)*. Insomma, signore, non accostatevi... Io potrei alzare la voce, sapete? Qualcuno potrebbe costringervi... Risparmiatemi una scena spiacevole... ve ne prego... Uscite!...

Luciano. Mi scacciate?

Ada. Vi scaccio.

Luciano. Grazie. Siete cortese. La vostra... condizione... sociale... vi insuperbisce!

Ada. Signore!

Luciano. Non v'alterate. Io non sono venuto qui coll'intenzione di offendervi, nè di usare violenze... Non sono mai stato villano; voi lo sapete. Sono venuto soltanto per farvi una proposta calma e serena... ed ho avuto l'ingenuità di supporre che m'avreste ascoltato. Mi sono ingannato. Non fa nulla... Peggio per voi. Volete il vostro disonore ad ogni costo, l'avrete. Preferite una relazione illegittima; preferite vivere con un uomo che non potete amare, che non vi può amare... perchè... vi paga... No! no!... restate tranquilla... Ho il diritto di esprimervi il mio pensiero; il mio passato mi dà questo diritto... Potete arrossire, ma non offendervi... Preferite, dicevo, una relazione che... non vi onora, piuttosto che l'amore appassionato, di un uomo che non ha mai voluto avvilirvi... di un uomo che serba un alto ideale di voi... che pentito di un errore in cui fu trascinato, per vostra colpa, sta per gettarsi ai vostri piedi, e domandarvi perdono!... Ada!...

Ada *(con freddezza austera)*. Quale fu la mia colpa?

Luciano (*con fiducia*). Il vostro carattere... la vostra leggerezza... Io non ero certo che quel bambino fosse mio... Terribili dubbi mi nascevano nell'anima... Avrei voluto credere, ma non potevo... Il vostro contegno non tendeva a distruggere quei dubbi... la vostra condizione... le persone che vi circondavano... che vi corteggiavano...

Ada (*offesa, con forza*). Tacete! Dovreste arrossire delle vostre parole! Se avevate dei dubbi sulla mia fedeltà, dovevate lasciarmi; se non volevate avere quei dubbi, dovevate portarmi con voi, custodirmi gelosamente... Sapevate che non avevo padre... che mia madre...

Luciano. Non potevo farlo. Ero povero; ero un miserabile!...

Ada (*con forza, scattando*). Ma una soffitta! un luogo qualunque ove avremmo potuto vivere soli! Voi coi vostri guadagni, io coi danari che mi mandava mia madre! Dovevate portarmi via di là, dove mi avete dimenticata; in una casa di pensionanti dove, per la carriera stessa a cui ero avviata, non potevo mostrarmi sdegnosa! Dove io, pazza, mi struggevo per voi! mentre voi mi facevate morire a colpi di spillo, e venivate a intervalli, non per amore, ma per egoismo, per il vostro capriccio!...

Luciano. No! Ada, ti ho molto amata!

Ada *(con amarezza)*. In un modo molto strano!... M'avete lasciata senz'aiuto, senza conforto, quando avevo maggior bisogno di voi!... Mi avete abbandonata sovra un letto di dolore, colla creatura che mi palpitava nelle viscere, costringendomi ad avvertirne mia madre che era in Ispagna, e che giunse quando già mi avevano strappato il bambino dal seno... in tempo per maledirmi... e togliermi ogni mezzo per vivere, e gridarmi, mentr'ero ancora debole e sofferente: Va, và, sciagurata! va con quell'infame, va con quel miserabile che t'ha tradita!... *(piangendo)*. Sono venuta io... sono venuta... quando vidi che tutti... proprio tutti... anche mia madre... m'avevano abbandonata... Sono venuta a cercare di voi... mi sarei umiliata... mi sarei avvilita... per salvare la mia creatura mi sarei trascinata ai vostri piedi come una colpevole... avrei tentato commuovere il vostro cuore indurito... ma voi... voi avevate preso il volo... avevate lasciata la città... e senza darvi alcun pensiero di me, di vostro figlio, *(con sarcasmo amaro)* ingrassavate nell'aria salubre delle montagne, andavate vagando sui laghi pittoreschi della Svizzera!...

Luciano. Sono stato un vigliacco! Perdono! perdono! Ora sono pentito! ora non posso vivere senza di te! Voglio riconoscere mio

figlio, voglio dargli il mio nome; voglio dare il mio nome a te!... Ora il mio avvenire è assicurato; ora lo posso, Ada, lo posso!

ADA. Lo credete ora che il figlio sia vostro?

LUCIANO. Lo credo!

ADA *(con ironia)*. Che strana persuasione!

LUCIANO *(con fiducia)*. Sì lo credo, perchè tu sei buona, perchè tu non puoi avermi ingannato!... I rimorsi... la lontananza... il tempo trascorso, hanno ingigantito il mio amore per te!... *(accostandosele)*. E la forza del mio amore ha spento ogni dubbio; l'amaro ricordo del mio errore, la coscienza della mia vigliaccheria, hanno resa più bella, più seducente al mio spirito la tua immagine, così che io vado continuamente rievocandola, dappertutto, nei silenzi della mia camera, nell'oscurità della notte!... Ed essa discende al mio capezzale e mi mormora parole che mi straziano, mentre darei la vita, il mio sangue perchè mi sorridesse come una volta!... Ada, vieni meco; io ti amerò disperatamente... Dimmi, dimmi, Ada, che mi ami ancora... Sì?... Sì? *(tentando abbracciarla)* Rispondi... mi ami?

ADA *(leggermente commossa, alzandosi con spavento)*. No, signore! non vi accostate... vi ripeto ch'è inutile ogni vostro passo... Vi ripeto... che non vi amo.

LUCIANO *(con freddezza, fingendosi quasi rassegnato)*. Non mi amate più? nulla? Mi odiate?

Ada Mi siete indifferente. Ecco tutto. O forse... forse... ho per voi... quantunque non lo meritiate... come un avanzo di affezione... ma fredda... calma... quella che si prova per un amico... per un conoscente... Ma l'amore è morto... *(con rammarico)* Siete stato voi a farlo morire!... Siete stato debole... Non voglio credere che quanto avete fatto sia stato tutto egoismo... non posso credere in voi tanta viltà... Ma non vi amo. Non posso più amarvi... Al cuore non si comanda!... Un giorno vi ho data la mia anima, il mio corpo... la mia innocenza... tutto!... sono stata una sciocca, lo so... credevo che m'avreste compresa... che avreste saputo apprezzare il mio amore... È stata una fatalità... Non vi disprezzo... vi compiango... Sento per voi quella pietà che si prova per un malato... Vedete dunque che non vi amo... E se anche vi amassi... il che non è, e non può essere, badate bene; e se anche vi amassi... non potrei vivere con voi!... Sarebbe un'infamia... un'ingiustizia... una mostruosa ingratitudine... Non potrei ingannare un uomo che mi adora, che mi circonda d'ogni cura... per venire con voi!... Non potrei tradire per voi un uomo che mi salvò dalla miseria, dalla fame, dove voi m'avete gettata!... Oh no! no! non lo farò mai! *(Pausa).* Lasciatemi, lasciatemi al mio

destino. Sono tranquilla, sono felice! un giorno forse, presto anzi, mi darò al teatro... andrò lontano... e allora... non mi vedrete più... nè lui... nè voi... Lasciatemi, ve ne prego!...

Luciano *(con sarcasmo)*. Voi siete felice!... non avete alcun rimorso che vi roda!... Mi compiangete... Benissimo! Io vi invidio!... Avete abbandonato vostro figlio... all'ospedale dove gli faranno soffrire il freddo... la fame... e voi... siete felice!... Ah! Ah!... Siete la più grande, la più generosa delle madri!... *(sottovoce, con forza)*. Ma ditemi, come mai potete essere così snaturata, come mai il vostro cuore può essere indurito a tal segno da non sentire più alcuna pietà? *(dubitoso, vedendo sul volto di Ada un sorriso sarcastico)*... perchè, voi non l'avete raccolto, non è vero?... Alberto è ancora là...

Ada. ... Sì... è ancora... là!... E voi che siete suo padre ve lo lasciate!... Voi!... che l'avete riconosciuto... che affermate d'essere suo padre!... *(Siede fingendo indifferenza, al pianoforte, e ne tocca leggermente i tasti)*.

Luciano *(seduto, incalzando)*. Ed ecco perchè sono venuto!... Io non posso ricuperare mio figlio, se voi non mi ridonate il vostro amore!... non potrei amarlo, senza di voi!... Un giorno mi chiederebbe di sua madre... e io sarei costretto a rivelargli che sua madre... vive con un uomo che l'ha trovata sulla via... dove si

trovano le prostitute!... *(Ada si volge offesa, repentinamente)*... Eh!... di che v'offendete, l'avete detto voi stessa!... Mio figlio vorrà rimproverarmi per non essere venuto a liberarla da codesta relazione illegittima... ed io gli risponderò: L'ho fatto, sì, mi sono recato da tua madre... mi sono umiliato... le ho chiesto perdono... le ho spiegato dinanzi il lusinghiero disegno di un avvenire decoroso; mi sono recato da lei con una posizione sicura fra le mani... le ho promesso una felicità che un giorno, perchè povero, perchè inesperto, non ho potuto offrirle... Ed essa... alle mie umane proposte, alle mie ardenti preghiere, ha soggiunto: — Sono tranquilla... sono felice... non disturbatemi... — Ecco perchè non posso ricuperare mio figlio senza di voi. Senza di voi non sarebbe che un odiato fantasma, che verrebbe a rimproverarmi continuamente il mio, il vostro passato... No, voi non potete essere tranquilla. Fingete, e tentate ingannare voi stessa. Non è possibile che lo abbiate dimenticato. Lo sognate, lo sentite la notte chiamarvi per nome... A voi giunge il suo pianto... Piegatevi, Ada, fatelo per lui... per lui solo... un giorno vi benedirà... Ogni dolore... ogni triste memoria potrebbe essere cancellata da una vostra parola...

Non rispondete? Siete irremovibile?... *(pausa; sospira).* I miei rimorsi svaniscono, sento che la mia responsabilità si alleggerisce!... È inutile ch'io prosegua a percuotere un macigno che non si spezza!... *(tono elegiaco).* Se il vostro bambino andrà errando pel mondo, senza padre... senza madre... senza una mano amorosa che lo sorregga sull'incerto cammino dell' esistenza... sarà stata sua madre che l'avrà voluto!... *(pausa).* Il mio dovere l'ho fatto. Non ho altro a dirvi.

(Si alza e fa atto di andarsene; ma nell'alzarsi si accorge che Ada piange; Ada si asciuga gli occhi col fazzoletto che tiene in una mano, mentre l'altra è rimasta inerte sulla tastiera del piano-forte. Luciano approfitta di quella commozione, e camminando sulla punta dei piedi, va fino al fondo della scena, e chiude l'uscio colla chiave. Poi ritorna lentamente, e cade ginocchioni ai piedi di Ada).

Luciano *(cingendola con un braccio, alla vita).* Perdonami!

Ada *(non si ribella e tenta frenare la commozione che le vorrebbe scoppiare dal petto).*

Luciano. Guardami in faccia! Sono il tuo Luciano, che un giorno ti ha amata tanto... che oggi ti ama più forte che un giorno... che soffre per te!... Pensa alla sublime felicità di ritro-

vare nostro figlio... di stringerlo fra le nostre braccia... Egli ci sorriderà... ci riunirà in un amplesso indissolubile... eterno! Egli ci dirà colle sue pupille innocenti: Perchè, perchè vi siete lasciati?... che vi amate tanto!... Ada, Ada adorata!... la vita è amore... tutto il resto è nulla... è menzogna!... Sono mutato, sai?... ho riconosciuto il tuo cuore... ho compreso tutti i sacrifici che hai fatto per me!... ho pensato a tutte le lacrime che t'ho fatto versare... mi ricordo sempre di quelle ore ch'io passai nei bagordi... mentre tu eri sola ad aspettarmi... mentre tu piangevi!... Mi ricordo tutto... e ti chiedo perdono!... Di' Ada, mi perdoni?

Ada *(china il capo, senza guardarlo).*

Luciano. Ah! grazie! E verrai con me?... mi amerai ancora?...

Ada *(risoluta, guardandolo in faccia).* Verrò con te.

Luciano. Dio! quanto sono felice!

Ada. ... ma ad una condizione!

Luciano. Quale, Ada, quale?...

Ada *(agitatissima).* Portami via, ch'io non rimanga qui un solo minuto... io non posso ingannarlo... non posso profanare con un altro amore... questo luogo... dove ho amato Paolo!... Sì... sono tua... ritorno a te... ma lontano.., dove vorrai, fuggiamo subito!... adesso!

Luciano *(sconcertato)*. Subito?... Sì, sì, subito!... *(guarda intorno alla camera, coll'occhio smarrito)*. Ma tu stai male, Ada!...

Ada. Fuggiamo!...

Luciano. Le tue parole m'hanno ridonata la vita!... Come sei bella!... come la mia anima esulta!... il tuo perdono... il tuo amore mi riempie di gioia... Ada!...

Ada *(ribellandosi)*. Non avvicinarti! non toccarmi!... il terreno qui abbrucia... quest'aria mi soffoca... Non posso amarti qui!... fuggiamo... Se è vero che mi ami, seguimi! Non ti muovi?... bada... riprendo la mia parola! non mi vedrai mai più!...

Luciano. Calmati, Ada, ora sei troppo agitata!... Una fuga pregiudicherebbe... abbiamo del tempo dinanzi a noi... possiamo parlare... dobbiamo prima disporre... non possiamo fuggire come ladri! Ora è tardi... Domani intanto ci recheremo all'ospizio a chiedere del nostro bambino...

Ada *(interrompendolo)*. Non è più all'ospizio!

Luciano. Come! non è più all'ospizio?...

Ada. No.

Luciano. E dove si trova...

Ada. Da una mia amica...

Luciano. E tu... e tu... andavi sempre... Ah!... quanto sono stato vile!... Ed io credevo che tu lo avessi abbandonato!... Dimmi, dimmi,

è bello? è bello il mio bambino?... perdono, Ada, perdono! Tu sei un angelo!...

Ada (*liberandosi dalle sue braccia*). Esiti ancora?...

Luciano (*fissandola, indietreggiando*). Ma per Dio! che cos'è questa insistenza!... Che bisogno c'è di fuggire come malfattori!... Ah!... Dunque tu non hai fede!... tu non credi nella mia parola! temi ancora ch'io t'inganni!... non mi stimi, non mi vuoi bene!... la tua dunque è una finzione... un capriccio!... (*indietreggia sempre più, facendo atto di andarsene solo*)... Ah!... ora comprendo!... Ho sognato!... ho fatto un sogno delizioso!... Avevo creduto trovare la pace... la felicità... e stavo precipitandomi incontro alla mia rovina!... Ma sono ancora in tempo... Ah sì!... non sono ancora perduto!... Addio, Ada, addio per sempre... Addio!...

Ada (*getta un grido*). Luciano! (*Pausa; con passione, cadendo nelle sue braccia*). Ti voglio bene!...

FINE DEL PRIMO ATTO.

ATTO II.

La medesima scena del primo atto. All'alzarsi della tela, Ada giace sul divano, svenuta. La signora Placida la soccorre.

SCENA I.

La signora ***Placida***, ***Ada***, la ***Rita***.

PLACIDA. Presto, presto, Rita, corri!

(La Rita sopraggiunge con una boccetta di essenza. La signora Placida va spruzzando il volto di Ada, la quale si rianima a poco a poco. Dopo qualche istante, la Rita se ne va).

ADA. Dove sono?... chi siete?... mio Dio!...

PLACIDA. Sei qui, cara, sei qui con me... sta quieta, non agitarti... Non ti pare di sentirti un po' meglio?

ADA (*riavendosi ad un tratto*). Ah!... vigliacco!...

PLACIDA. Eccoti da capo!... Ma calmati, calmati, cara, per l'amor di Dio!... Oh! Vergine benedetta!... non esaltarti... vedrai che tutto ha rimedio!

Ada. Vigliacco! vigliacco! miserabile!... l'ho cercato dappertutto, ho domandato di lui... nessuno ha saputo dirmi nulla!... È fuggito!... si è pentito, quell'infame!... ha voluto assassinarmi un'altra volta!... Voglio vederlo!... voglio vederlo!... voglio stritolarlo colle mie mani, voglio sputargli sul viso!... Vile! vile!...

Placida. Sta zitta! sta zitta!... non gridare così... alzati, cammina un poco... provati a non pensarci più...

Ada. Non posso!... non posso! io sono perduta!... oggi Paolo verrà!... io l'ho tradito!... fra poco sarà qui!...

Placida. Ti ha scritto?...

Ada. M'ha scritto che sarebbe arrivato quest'oggi alle tre... Dio! proteggetemi!... È qui! è qui!... Mi par di sentirlo... mi par di vederlo!... non potrò sostenere i suoi sguardi!... dovrò dirgli tutto!... Mi ucciderà, mi calpesterà, mi scaccerà da questa casa!... No, no, voglio partire!... Voglio fuggire prima ch'egli arrivi!... non voglio ch'egli mi veda qui!... presto, presto, dov'è la mia roba? datemi la mia roba!... signora Placida, per carità, mi soccorra!...

Placida. Ma tu sei pazza!...

Ada. No, no, non sono pazza, voglio fuggire!...

Placida. Ma dove andrai? benedetta figliola! dove andrai!?...

Ada. Dove andrò?... non so... non so dove andrò... Andrò a cercare quell'infame... Andrò... ma non perdiamo un minuto!... presto, presto, signora Placida, mi aiuti!

Placida. Ma sei pazza, ti dico!... Oh angioli del paradiso, soccorrete questa povera creatura!... Ada! Ada! vieni qui, dammi ascolto... Non bisogna far le cose a precipizio!... non bisogna disperarsi... tanto non ci guadagni nulla!... Ascoltami... tutto non è ancora perduto... Oh che benedetta figliola!... Ma che cosa dovrò dire al signor Paolo... Madonna santissima!... che cosa gli dovrò dire?!...

Ada *(con calma apparente)*. Gli dica... gli dica... che è arrivata mia madre, che mi ha portato con sè... Gli dica quel che lei vuole! ch'io l'ho tradito... ch'io mi sono lasciata lusingare un'altra volta... No, no; non gli dica che l'ho tradito!... gli dica che lo amo, che lo adoro! che lo amerò sempre, anche lontana; ma che non venga a cercarmi, perchè non mi troverebbe... perchè sono andata... sono andata lontano... con mia madre; sì, sì, gli dica così! gli dica così!... Addio! Addio! io vado, signora Placida, vado!

Placida *(risoluta)*. No. Tu non partirai. Non permetterò mai che tu vada incontro alla tua rovina!... Io non gli dirò nulla, e lui non saprà nulla!... Oh insomma, Ada! il signor

Paolo ti ha affidata a me, e io non voglio che tu parta... Non voglio sentire rimproveri!... Alla fine, tu sei stata ingannata, povero angelo!

Ada. No, no. Io l'ho tradito! sono una sciagurata!...

Placida. Ma via, ragioniamo!... Io sono più vecchia di te, e posso darti dei consigli... Se ti sembrerà ch'io non abbia ragione, farai ciò che ti piace, va bene? Ma adesso, ascoltami. Tu non conosci la vita, mia cara!... C'è proprio bisogno che lo sappia il tuo Paolo che c'è stato qui quella canaglia?... quel birbaccione?... perchè... l'avevo capito io che quello era una canaglia... un farabutto... un assassino!... Non volevo lasciarlo entrare!... E... non so come ha fatto, ma ha capito subito che tu c'eri... perchè s'è voltato indietro con una tale sicurezza!... Tu sai ch'io non sono capace di mentire!... E poi... adesso mi ricordo!... ha udito il pianoforte!... come potevo fare a non lasciarlo entrare?... Io non sapevo che fosse lui!... e chi avrebbe potuto crederlo, così franco, così spudorato!... Ma sta qui... non impazientirti... In ogni caso, ne hai del tempo per andar via quattro volte!... Ma prima voglio fare il mio dovere... fino all'ultimo... non voglio avere rimorsi... sai che ti voglio bene, e non permetterò mai che tu

prenda una risoluzione pericolosa... Intanto, se tu fuggissi, commetteresti una corbelleria bella e buona, perchè Paolo vorrebbe saper tutto, e ti verrebbe dietro magari anche se tu fossi andata in Cina!... e non so quello che potrebbe succedere!... E quanto poi a confessargli il tuo errore,... anche questa sarebbe una ragazzata... non servirebbe ad altro che a procurar dei dispiaceri a te, ed anche a me... capisci?... Tu sei innocente, tu hai ceduto per amor del tuo figliolo... a un birbone... a un seduttore... ma, sai? ci sono cose che gli uomini non perdonano... qualche volta non capiscono più nulla... sono egoisti e brutali... e magari sono uomini di cuore veh?... magari poi si pentono e vengono a chiederci perdono colle lagrime agli occhi... Eh!... quanta pazienza... quanta prudenza ho adoperata con mio marito, a miei tempi!... La vita è una commedia, mia cara!... Badiamo alla salute, piuttosto; adesso come ti senti?

Ada. Così... ma...

Placida. Aspetta ancora un momento. Non c'è che un mezzo per riparare a ogni cosa...

Ada *(con fiducia)*. Un mezzo?

Placida. Tacere. Tacere assolutamente! Non dirgli nulla come se nulla fosse accaduto!

Ada. Ma io non potrò tacere; io non potrò

fingere... Che cosa dovrò dirgli? con quale coraggio potrò io presentarmi ai suoi sguardi?

Placida. Con quale coraggio? Con quel coraggio che ti deve inspirare il pensiero di non recargli un dolore! Quando arriva, gli si corre incontro, lo si saluta, lo si bacia, lo si accarezza; si domanda: Come stai? hai fatto buon viaggio? hai bisogno di qualche cosa? Una persona che arriva da un viaggio, ha sempre bisogno di qualche cosa... ha sempre cento cosucce da raccontare... Oh a proposito, non t'ho portato ieri una lettera da consegnare al signor Paolo?

Ada. Sì.

Placida. E non sai, pressapoco, da che parte venga quella lettera?

Ada. È di sua madre.

Placida. Tanto meglio; gli farà piacere. Poi ti parlerà dei suoi affari, ti intratterrà con qualche curiosa avventura che avrà incontrato per via... E tu... stallo a sentire! Se è allegro, sfogherà con te la sua allegria... e tu... lascia che si sfoghi!... vedrai che non gli passerà per la mente neppur l'ombra di un sospetto... E se è malinconico, allora è segno che avrà delle brutte notizie... non vorrà dirti nulla per un riguardo... e allora tu devi mostrare che ti preme di conoscerle... devi consolarlo... Vedrai che persisterà nel

silenzio, e sarà così preoccupato che non si volgerà neppure per guardarti in faccia!

Ada. No, no! Paolo mi leggerà subito sul viso il tradimento! Dio! egli che m'ha sacrificato tutto! che mi ama tanto!

Placida. Brava! Ecco una ragione perchè tu non debba amareggiarlo... In questo caso il silenzio è un dovere!... Per parte mia, sta pure sicura che non fiaterò... La Rita non sa nulla, credo; e anche se avesse inteso qualche cosa, saprò ben io tenerla a dovere... Ma dimmi, che cosa vuoi che ti legga negli occhi?... non è mica un mago per indovinare i pensieri degli altri!... E poi... come ti dico, avrà altro per la testa!... Su, via, asciugati gli occhi, siedi qui vicina a me. Lavoriamo. Così ci trova qui tranquille... e non sospetta nulla di nulla!... Prudenza, mia cara, prudenza! Io ne ho vedute tante!... Sai? qualche volta una bugietta vale un tesoro!... Eh! se non avessi avuto prudenza, avrei voluto vederne delle belle, quand'ero ragazza, coi miei fratelli ch'erano demonii, e le mie sorelle, capricciose e impastate d'invidia fin sopra ai capelli... e mio padre, fiero, furioso, che quando gli montava il sangue alla testa... brrr... Ed io... a barcheggiarla... a dare un po' di torto e di ragione all'uno ed all'altro... uno scapellotto di qua, una carezza di là, qualche

buona tiratina d'orecchie... tutto per il buon ordine, per la pace della casa... Ne ho passate di quelle, che oramai che sono vecchia, se godessi un po' di quiete ne avrei proprio il diritto!... E quante volte ho dovuto fingere!... Fingere! sì, fingere!... ti fa stupore questa parola? Ebbene... io non sono bugiarda, tu lo sai, eppure qualche volta sono stata costretta a fingere... *(sottovoce)*. Chi non sa fingere... non sa regnare!...

Ada *(quasi fra sè)*. Ed io non sarò capace!

Placida. Ti sembrerà di non essere capace; ma provati, e vi riuscirai. Adesso sei ancora giovane, sei ancora piena di illusioni... Arriverai alla mia età... e poi... se per caso sarò ancora al mondo... ne discorreremo!... Sta zitta che mi pare d'aver udito rumore! Caspita! sono le tre e un quarto!

Ada *(spaventata)*. Oh Dio! è qui!

Placida. Su, su, coraggio! Gli vado incontro per la prima *(Esce)*. Oh!... buon giorno! ben ritornato, signor Paolo, come sta? ha fatto buon viaggio?

SCENA II.

Paolo e dette.

Paolo *(ancor fuori)*. Buonissimo, grazie, e Ada?

Placida. È qui, sta benissimo, Ada? Ada?

Paolo *(entrando)*. Oh, eccomi qua. Come stai cara, stai bene?

Ada. Bene... E tu, Paolo? *(si baciano)*.

Paolo. Non potrei star meglio. Un viaggio discretamente noioso... ma, in compenso, buone notizie!... Fammi il piacere, aiutami a levarmi il soprabito... sono mezzo massacrato... Ma qui dentro fa un freddo del diavolo! accidenti! come fate a star qui con questo freddo?... non è arrivato nulla per me?

Ada. Sì, c'è una lettera...

Paolo. Grazie, è mia madre. *(fra sè)* Poveretta! come sarà contenta quando saprà... *(legge la lettera)*. Ma che cos'hai? Non mi sembri di buon umore neanche quest'oggi!... sei pallida!... Non mi hai neppur chiesto se ho fatto buon viaggio!... Ti senti male?...

Ada. ... Sono stata un po' male... poco fa... ho avuto un capogiro...

Paolo. Un capogiro?... Diamine! Ma se la padrona, appena entrato, m'ha detto che stavi benissimo!... Anche tu m'hai detto che stavi bene... Signora Placida!

PLACIDA. Signor Paolo?

PAOLO. Come va che Ada si è sentita male poco fa, e voi non m'avete detto nulla?... Sapete che non mi piacciono i sotterfugi... Che cos'ha avuto?

PLACIDA. ... Ah!... un piccolo svenimento! nulla, nulla, signor Paolo... un po' di debolezza... Non ho detto niente quando è entrato per non farla spaventare... Sa? noi donne andiamo soggette a certi disturbi... ma sono cose che passano subito... Ada, t'è passato tutto?

ADA. Sì...

PLACIDA *(a parte ad Ada)*. Su, coraggio! *(a Paolo)* Anzi... potrebbe essere un segnale di buon augurio, signor Paolo!

PAOLO *(distratto, rileggendo la lettera di sua madre)*. Di buon augurio?...

PLACIDA. Eh? biricchino!... Ha bisogno di qualche cosa? ha fatto colazione? vuol che le metta a friggere una bistecca?

PAOLO. Grazie, ho fatto colazione in viaggio, non mi occorre nulla... cioè, aspetti... Dica alla Rita che metta un po' di legna nel caminetto, e che faccia una bella fiammata. Diamine! non capisco come si possa stare in una camera così fredda!... *(La Placida se ne va. Entra la Rita con la legna, ecc.)*. Sfido io a non buscarsi dei malanni!... Vediamo un po' *(tocca il polso di Ada)*... Eh... un pochino

agitato... Non c'è febbre però... Hai male al capo?

ADA. No.

PAOLO. Alla gola?

ADA. No.

PAOLO. Allora non è nulla. Una bella fiammata, un po' di riposo; vedrai che tutto passerà. Vieni qui, tesoro; vieni qui vicina a me. Ti racconterò l'esito del mio viaggio. Un viaggio felicissimo... un esito insperato... Cioè... ci contavo veramente... Avevo fede che tutto sarebbe andato bene... Ma... aspetta. *(Leva un astuccio dalla tasca del paletò)*. Questo è per te.

ADA. Oh! grazie!

PAOLO. È stato il mio primo pensiero appena giunto a Venezia... Cioè, no... non voglio dire bugie... è stato il secondo.

ADA. ... E il primo?

PAOLO. Il primo è stato per lo Stabilimento Neville, al quale ho fatto subito una visita... Ma ora ti racconterò tutto. Guarda un po' se ti piace?

ADA *(aprendo l'astuccio e levandone il braccialetto)*. È bello... è bellissimo!... grazie!

PAOLO. Mi pare che tu abbia detto « bellissimo » così per complimento. Dimmelo pure se non ti piace; ... potrebbe anche darsi che non avessi incontrato il tuo gusto... Siccome d'ora innanzi dovrò andare molto spesso a Venezia...

Ada. Come!... d'ora innanzi...

Paolo. Sicuro, mia cara. Il colpo è andato benissimo. Il mio avvenire è assicurato. Io sono nientemeno che il rappresentante generale per Milano e per tutta la Lombardia dello Stabilimento Neville di Venezia!

Ada. Oh!... è un grande stabilimento?

Paolo. Capperi! è nientemeno che uno dei principali stabilimenti italiani per l'impianto delle macchine elettriche! Una casa colossale! Officine di primo ordine! Amministrazione solidissima! Se tu vedessi che lavorerìo, che vita in quell'industria! C'è da strabigliare addirittura!... Ma questo non ti interessa, non è vero?

Ada. Oh sì... m'interessa...

Paolo. Vieni qua, vieni qua presso il fuoco... riscaldati un poco i piedini... così... vedrai che starai meglio!... Se avessi visto che accoglienza, che m'hanno fatta quei signori!

Ada. ... Sono stati gentili?...

Paolo. Altro che gentili! Persone serie, cortesi, garbatissime!... E... milionari... intendiamoci!... È un piacere a parlar d'affari con quella gente!... Capisco ch'ero munito di eccellenti commendatizie!... Ma... con tante offerte di rappresentanze!... avrebbero anche potuto mettermi all'indice!... E invece... guarda un po'? il fortunato sono stato proprio io!... Ma

perchè stai lì in piedi? vieni qui, mettiti a sedere. Dobbiamo parlare di cose serie. Adesso come ti senti?...

ADA. Mi sento bene.

PAOLO. Brava. Allora, alza il capo, sorridi, e ascoltami. Via, via, quella ciera malinconica!... perbacco! ti par questo il modo di accogliere un povero diavolo che ha viaggiato quasi dieci ore di seguito, e che arriva con un sacco di buone notizie?... Guarda... hai attaccato un po' del tuo malumore anche a me! Mi vuoi sempre bene?

ADA. Sempre, Paolo, sempre! *(si baciano)*.

PAOLO. Che cosa hai fatto in questi giorni?

ADA. Ho lavorato, ho suonato il pianoforte...

PAOLO. Hai studiato qualcuna delle romanze che t'ho portato prima di partire?

ADA. Mi sono provata... ma... non mi piacciono...

PAOLO. E sì che mi pare che siano molto in voga quelle romanze!... Dunque. Ecco qua. Ho preso una risoluzione... e sono persuaso che debba farti piacere.

ADA. Una risoluzione?

PAOLO. Sì. Ci pensavo, sai? ci pensavo da un pezzo. La fortunata occasione di questo mio impiego mi ha risolto a parlartene... Ho deciso di sposarti.

ADA *(con uno scatto)*. Tu!?

PAOLO. Che! ti fa tanta meraviglia?... Non vuoi

diventare mia moglie?... Ada!... *(fissandola).* Ada tu non mi ami!

Ada. Sì, sì, ti amo Paolo, la tua notizia... mi commuove... ma...

Paolo. Ma...

Ada. Ma... *(titubante).* Hai pensato seriamente al passo che fai? hai ponderato tutto?... tu sai che il mio passato... non so... un giorno... un pentimento... un ricordo... il mondo potrebbe...

Paolo. Ma che cosa sono tutti questi scrupoli?! Pentimento?... Di che cosa debbo pentirmi?... Non sono io libero della mia volontà?... Sicuro che ci ho pensato seriamente... e se ho presa questa risoluzione... è perchè, appunto, sono persuaso... del passo che faccio... E tu... Non comprendo queste tue titubanze!... Non è questo il primo giorno che ci conosciamo!... Mi pare che ti ho sempre mostrato... Voglio credere che tu stessa non avrai dubitato mai dell'onestà de' miei propositi!... Credevi dunque che il mio fosse un capriccio?... Parla... dimmi che cosa credevi... Credevi che un giorno dovessi lasciarti? Andiamo dunque, su via, che cosa credevi?... (*silenzio di Ada*). Dunque se hai potuto avere questi dubbi, è segno che non mi stimi... che non mi...

Ada. No, no, Paolo, non lo dire! ti amo tanto!

Paolo. E allora?... *(dopo una riflessione)* Ah!...

ora capisco!... vieni qui, cara, vieni qui dal tuo Paolo... Il tuo passato è sepolto... chi lo ricorda?... Io? non lo ricordo... Dobbiamo pensare all'avvenire, e non al passato... E il mondo?... Oh sai ch'io non lo temo il mondo! Le ciarle del mondo non mi hanno mai toccato!... E... guai a chi osasse!... guai!... ti difenderei col mio sangue!... Sai ch'io non ho pregiudizii! che sotto questo rapporto sono libero e fiero!... Sì, sì, poverina; i tuoi sono sentimenti nobili e gentili... li comprendo... ti ringrazio... Ma... non ci pensiamo più, veh?... non dimmele più queste cose... Ho preso questa risoluzione e mi pare d'aver fatto cosa degna di te e di me... Bisognava pure che venisse il momento che t'avrei dato il mio nome... e t'avrei presentata nel mondo come moglie legittima... *(Ancora silenzio di Ada. Paolo la guarda con attenzione)*... O forse... Dio!... quale sospetto!... forse... forse non volevi catene per tutta la vita?... Un giorno ti sarebbe venuto il capriccio...

ADA. No, no, Paolo!

PAOLO. ... Del mio nome non t'importa nulla... Parla, dunque... parla schiettamente, aprimi il cuore... vedi ch'io non balbetto... ti ascolto!

ADA. No, no Paolo! io non ho mai pensato a lasciarti. Tu sei nobile, sei generoso!... Solamente temevo che il mio passato...

Paolo. Ed eccoti da capo. Ti ripeto che il tuo passato non mi appartiene;... a che giova ritornarvi sopra? Sai che quando t'ho veduta la prima volta, ho voluto saper tutto... e appunto perchè tu non avesti ritegno nel confidarmi tutto... ho cominciato a volerti bene... ho compreso che se avevi commesso un errore... eri stata più disgraziata che colpevole. E ti ho perdonato. Dunque non parliamone più, veh?... A me basta il tuo cuore!... Senti. Ho intenzione di far presto, sai?... Un mesetto... e tutto sarà fatto... *(siede allo scrittoio, e riordina alcune carte).*

Ada. Mio Dio! non posso, non posso ingannarlo!

Paolo. Quattro stanzine... pulite, arieggiate... non troppo lontane dal centro... Ecco il nostro nido! Poi se gli affari si incammineranno bene... potremo permetterci anche un po' di lusso. Un passo per volta, e si arriva in cielo... Ma come? tu non mi dici nulla!... Ada!

Ada *(esitante, facendo un passo verso di lui).* Paolo!

Paolo. Che cosa?

Ada *(c. s.)* In quella confessione che t'ho fatto la prima volta...

Paolo. Ebbene?...

Ada. *(c. s.).* Io non t'ho detto... *(risoluta)* che ho avuto un bambino!

PAOLO. Che!... Ah!... questo non me l'hai mai detto! È vivo o morto?...

ADA. È vivo!

PAOLO. ... E dove si trova?

ADA. Presso... una mia amica...

PAOLO. Ah!... ora capisco!... E tu... a mia insaputa, andavi a trovarlo!... tu... Eh! sfido! è naturale... è il tuo figliuolo! fin qui... *(quasi fra sè)* non ci sarebbe gran male... Sarebbe mostruoso che una madre... Ma perchè non me l'hai detto?... *(silenzio di Ada)* Rispondi! Ada! tu m'inganni! tu ami ancora suo padre!...

ADA. No, no, lo odio!

PAOLO. Ada, non mentire!

ADA. Lo odio! lo disprezzo! è un vigliacco! è un miserabile!

PAOLO. Lo insulti troppo perchè tu possa averlo dimenticato! *(Pausa)*. Ada! giurami che non lo ami!...

ADA *(con forza)*. Lo giuro!

PAOLO *(altra pausa; piano fra sè)*. Sarebbe troppa perfidia... No... non posso crederlo... non posso crederla capace di mentire *(a Ada)* Ada!... per l'amore che ti porto... assicurami... giurami ancora che l'hai dimenticato... che ami me solo!... Ada... io ho bisogno del tuo amore .. ma se tu m'ingannassi!...

ADA. Lo giuro, lo giuro, Paolo!... *(Pausa. Si guardano fissi)*.

PAOLO. *(con dolcezza).* Ma perchè allora mi nascondevi quel bambino?

ADA. ... Temevo di recarti dispiacere... Temevo che fosse di inciampo al nostro amore... che tu... che tu lo avresti odiato!...

PAOLO. Odiarlo!... e perchè dovrei odiarlo?..... Qual colpa ha lui se tu .. sei sua madre... e non puoi... e non devi... stare senza il tuo figliuolo... E io, perchè dovrei odiarlo?... Vedi... Avrei avuto caro... hai fatto male a non dirmi tutto!.. Avremmo potuto... avremmo forse trovato un mezzo... Io non avrei voluto che tu lo abbandonassi... Forse ci avremmo pensato... E perchè non si potrebbe ancora... Perchè non potremmo prendere con noi quel bambino?... Io non ci vedo alcuna difficoltà... L'avresti sempre presso di te; tu l'adoreresti... e io cercherei di volergli bene... farei tutto il possibile per volergli bene!... Eh! saresti contenta?... Lo prenderemo con noi quel bambino! *(Ada, singhiozza sempre col volto appoggiato, sovra una spalla di Paolo, il quale, rialzandole il viso, si allontana sgomentato)* Come!... non rispondi?... piangi?... il mio sacrificio non ti riempie di gioia!... Ada... vieni qui... Tu tremi... Ah! disgrazata! Tu ami ancora quell'uomo!

ADA. No, Paolo, lo odio; perdonami!

PAOLO. Il tuo volto ti tradisce! La ripugnanza

che hai mostrata quando t'offersi il mio nome... Tu ami ancora quell'uomo!...

Ada. Lo odio, lo disprezzo, perdonami!

Paolo. È già la seconda volta che mi domandi perdono!...

Ada. *(piange dirottamente, e reclina, estenuata, a poco a poco, al suolo, sempre singhiozzando. Scena).*

Paolo *(la guarda fissamente, a lungo; poi volgendosi attorno, risovvenendosi).* Ah!! .. Hai lasciato entrare quell'uomo in questa camera! Bugiarda!... Sgualdrina!... Levati di qua!... Mi fai schifo! *(la scuote tentando gettarla a terra; poi cade accasciato sovra una sedia presso lo scrittoio. Il dolore lo invade così da far sembrare ch'egli non presti ascolto a quanto Ada gli va dicendo).*

Ada *(in ginocchio, a singhiozzi).* Lo amavo ancora perchè era il padre del mio bambino!... lo amavo senza... vederlo!... Un giorno mi sarei scordata di lui!... Te lo giuro!... Un giorno non avrei amato che te e il mio Alberto!... Egli è venuto qui... mi parlò dei suoi rimorsi... mi giurò che avrebbe dato il suo nome a mio figlio... il suo pentimento... le sue parole mi parvero sincere... Non potevo credere... *(è interrotta da singhiozzi violenti, disperati).*

Paolo *(fra sè).* Miserabile! *(alzandosi)* Hai

finito? e hai avuto il coraggio di mostrarti ancora a' miei occhi? Va via!...

Ada. Sono una disgraziata... sono colpevole!... adesso sento che lo odio... che lo disprezzo!... Ti amo, Paolo!... ti amerò per tutta la vita!

Paolo. Troppo tardi! Femmine del tuo stampo ne trovo a centinaia. Va via!

Ada. Non disprezzarmi! ammazzami, ma non disprezzarmi!

Paolo *(con sarcasmo)*. Alzati! fammi questo piacere! Ammazzare una donna come te! Alzati piuttosto e dà ascolto a ciò che ti dico: Raccogli la tua roba. Prendi con te ciò che ti abbisogna fino a domani: domani troverai il tuo baule dalla portinaia!...

Ada. Io sono perduta!

Paolo. ... Puoi andare da quell'altro!... Puoi ritornare dove t'ho trovata io... qualche imbecille ti raccoglierà!...

Ada. Paolo!

Paolo. Insomma! prendi la tua roba, ti dico... Non posso più vederti!

(Ada, singhiozzando, si dispone a raccogliere la sua roba, mentre Paolo, agitatissimo, seduto presso lo scrittoio, la guarda di tratto in tratto).

SCENA ULTIMA

La signora ***Placida*** e ***detti.***

PLACIDA *(fa capolino all'uscio socchiuso, poi entra timorosa).* Ha detto tutto! *(a Paolo, passandogli dietro le spalle)...* Signor Paolo!... abbia pietà di quella povera creatura!...

PAOLO *(adirato).* Levatevi di qua!...

PLACIDA *(allontanandosi spaventata, poi sottovoce).* Poveretta!... *(esce).*

(Ada raccoglie alcune cosucce, che pone in una borsetta di cuoio. Si mette il cappellino, indossa la mantiglia; facendo tutto fra singhiozzi. Poi s'avvia lentamente verso la porta, volgendosi di tratto in tratto a guardare Paolo, che s'è messo a scrivere, senza più curarsi di lei. Giunta presso la porta, Ada si volge un'ultima volta, e singhiozzando scompare.

Dopo un istante, cala la tela.

FINE.

INDICE